

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN
LUIS POTOSÍ**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES**

**CAMBIOS Y TRANSFORMACIONES EN LA
TRADICIÓN DEL TEJIDO DE REBOZO EN MÉXICO.
ESTUDIO DE CASO DE LA ESCUELA DEL REBOZO
DE SANTA MARÍA DEL RÍO, SAN LUIS POTOSÍ.**

**TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE**

**MAESTRA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS EN TERRITORIO,
SOCIEDAD Y CULTURA**

Presenta: Yolanda Elizabeth Rivera Torres

Comité tutelar:

Director/a: Dr. José Guadalupe Rivera González

Asesor/a: Dr. Ramón Alejandro Montoya

Asesor/a: Dra. Amalia Ramírez Garayzar



**ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN
TERRITORIO, SOCIEDAD Y CULTURA**



Ciencia y Tecnología
Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación



LICENCIA DE USO

© 2026 Yolanda Elizabeth Rivera Torres

**Cambios y transformaciones en la tradición del tejido de rebozo en
México. Estudio de caso de la Escuela del Rebozo de Santa María del Río,
San Luis Potosí.**

**Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0).**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ	0
LICENCIA DE USO	1
Introducción	1
Justificación.	2
Antecedentes del arte popular y la creación del rebozo como prenda icónica de la identidad mexicana.	8
Capítulo 1. Artesanías, arte popular y textiles tradicionales. Balance sobre lo enunciado y lo escrito.	10
Fuentes oficiales. Las narrativas en torno al trabajo artesanal en México.	11
¿Qué hacemos con las narrativas?	22
¿Cuáles son las ocupaciones o preocupaciones reales de las y los artesanos y sus comunidades?	25
Fuentes académicas. Balance sobre la producción académica en torno a la producción de artesanías, arte popular y textiles tradicionales en México.	25
Narrativas en torno a la producción rebocera de Santa María del Río	40
Conclusiones	42
Capítulo. 2. La Escuela del Rebozo de Santa María del Río y su oficio rebocero.	43
Breves notas historiográficas de Santa María del Río.	46
Santa María del Río: narrativas de su fundación.	49
El rebozo de Santa María del Río, oficio tradicional artesanal	51
La Casa del Rebozo. Espacio del Universo Artesanal Potosino. Narrativas museográficas sobre el oficio rebocero.	52
Narrativas museográficas	54
Primer acercamiento etnográfico a la labor rebocera de la Escuela taller del Rebozo.	59
La patrimonialización del rebozo de Santa María del Río	62
Capítulo 3. Tradición estética del rebozo sanmarinense de la Escuela del Rebozo	77
Del 1, 2, 3 al 6. Pasos para tejer un rebozo	80
Diseños del rebozo sanmarinense: tradicional, de rescate y de innovación	84
Diez diseños tradicionales	85
“Sin empuntado no hay rebozo”. El empuntado en la tradición textil del rebozo sanmariense	88
Capítulo 4. Narrativas artesanales de la producción rebocera de la Escuela del Rebozo	92
La comunidad artesanal de la Escuela del Rebozo	92
Jóvenes Construyendo el Futuro, programas de desarrollo y fomento a comunidades jóvenes de reboceros sanmarienses.	98
Conclusiones	102
Capítulo 5. Plataformas de difusión y comercialización de rebozos de la Escuela del	

Rebozo	107
Políticas públicas de fomento al sector artesanal en México.	108
El Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART).	109
Marcos normativos de las políticas públicas de fomento al sector artesanal: internacional, regional y nacional.	111
La economía de la cultura y la producción artesanal en México.	119
El mercado de la rebocería en Santa María del Río.	131
Capítulo 6. La Escuela del Rebozo en el contexto contemporáneo: tensiones, actores y reflexiones críticas	139
Nacionalismo, patrimonio y construcción de identidad artesanal	140
Patrimonio y trabajo: una aproximación desde las condiciones materiales de las comunidades artesanales	141
La Escuela del Rebozo como espacio de disputa	142

Índice de imágenes

Imagen 1. Taller de la Escuela del Rebozo, antes de convertirse en museo-taller.	50
Imagen 2. El Maestro Cecilio Duarte preparando los hilos para tejer un rebozo.	50
Imagen 3. La Maestra Luisa Govea en el proceso de amarrado (ikat), para definir en los hilos el diseño de jaspeado que tendrá el rebozo.	51
Imagen 4. Devanadora. Pieza de exhibición de la sala museográfica de la Casa del Rebozo. Espacio del Universo Artesanal Potosino. Autoría propia.	77
Imagen 5. Carrizos en los que se enreda el hilo en el proceso de devanado. Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.	77
Imagen 6. Urdidor. Taller de la Escuela del Rebozo, autoría propia	78
Imagen 7. Bastidor con los hilos dispuestos para la técnica de amarrado “ikat”. Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.	78
Imagen 8. Proceso de amarrado (ikat). Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.	79
Imagen 9. Prototipo de telar de cintura. Pieza de exhibición de la sala museográfica de la Casa del Rebozo. Espacio del Universo Artesanal Potosino. Autoría propia.	79
Imagen 10. Artesana tejiendo en telar de cintura sentada. Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.	80
Imagen 11. Artesano tejiendo en telar de cintura en postura de pie. Taller	81

de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.

Imagen 12. Rebozo “De pajaritos”. Diseño de rescate. Maestra Luisa Govea.	81
Imagen 13. Rebozo de autor, nuevo diseño. Diseño de innovación. Maestro Cecilio Duarte	82
Imagen 14. Colección “Rebozo de la Diversidad”, producción 2021. Maestro Arturo Estrada	83
Imagen 15. David Figueroa, artesano del rebozo, el integrante más joven que participa como instructor en la Escuela del Rebozo, acompañado del Maestro Arturo Estrada, instructor general de la institución.	95
Imagen 16. Jóvenes alumnos y alumnas del programa Jóvenes Construyendo el Futuro, en la Escuela del Rebozo, participando en el grupo focal.	95
Imagen 17. Primer ejercicio reflexivo.	96
Imagen 18. Ejercicio teórico. El contexto de la narrativa oficial artesanal.	97
Imagen 19. Ejercicio final de reflexión. Construcción colectiva de la identidad artesanal juvenil.	97

Índice de cuadros

Cuadro 1. Diez diseños tradicionales del rebozo sanmarinense	87
Cuadro 2. Iconografía del empuntado sanmarinense.	90

Bibliografía

Introducción

El rebozo es una prenda considerada un ícono de la tradición textil mexicana, presente en cinco espacios reboceros en el país: Oaxaca, Michoacán, Estado de México, Guerrero y San Luis Potosí; contando además con influencias españolas, filipinas, árabes y prehispánicas. Esta prenda continúa presente en el gusto y uso cotidiano de mujeres y hombres en diversas latitudes del mundo.

En estas amplias y extensas geografías del rebozo en México, destaca el municipio de Santa María del Río, ubicado a 54 kilómetros de la capital potosina. En este municipio desde mediados del siglo XX se fundó La Escuela del Rebozo. El trabajo desarrollado por dicha Escuela en la formación de nuevas generaciones de nuevos artesanos ha sido reconocido a nivel internacional.

En la narrativa de la identidad rebocera sanmariense, el desarrollo del oficio textil se remonta al proceso de asentamiento poblacional colonial, siendo sitio de encuentro de diversas identidades étnicas -guachichiles, otomíes y españoles principalmente- que respaldaron los saberes del uso del telar de cintura otomí y, por la promoción de los padres franciscanos, el cultivo de la morera, planta en la que vive el gusano que produce la seda. Ya avanzado el siglo XX, para ser más específicos en 1932, Francisco Sustaita publicó un texto al que puso por título: *“El rebozo de Santa María”*, y en ese trabajo se escribió que Santa María del Río fue la “Cuna del rebozo de seda”. Pero como veremos más adelante, esto no ocurrió de esta manera, pero en el imaginario local y regional, se quedó esta afirmación como un gesto que le daría relevancia en esa amplia geografía de los textiles mexicanos. Más allá de estas afirmaciones, lo que sí fue un hecho es que con el paso de los años la producción de rebozos sanmarienses se extendió por varios estados del país e incluso fuera de México, lo que contribuyó a la construcción de la identidad de ser Santa María de Río como un pueblo con una identidad textil artesanal que se hace presente hasta la actualidad.

Justificación.

En la amplia y robusta bibliografía de los textiles en México, se encuentran diversos textos (Artes de México, 1994, 2008; Castelló Yturbide, Lechuga, Logan, Sayer, Weitlaner, 1997; Esperón Rodríguez, 2017; Gámez Martínez, 2009; Ramírez Garayzar, 2013, 2014; Turok, Marta, 2008) que hablan en primer lugar del rebozo como prenda representativa de la identidad mexicana, abordando sus orígenes, influencias y procesos de producción. De igual manera, en estos textos se recuperan la experiencia de vida de personajes cuya trayectoria artesanal ha determinado la continuidad de esta práctica tradicional, en esta bibliografía se preponderan investigaciones de tradiciones reboceras nacionales como la michoacana, por ejemplo.

Sin embargo, sobre la trayectoria del sector artesanal sanmariense existen pocas referencias; y de las existentes, varias de ellas se encuentran enfocadas en la descripción de los procesos de tejido de un rebozo, en los materiales que utilizan o en la trayectoria artesanal de algún personaje local (Artes de México, 1994, 2008; Castelló Yturbide, Lechuga, Logan, Sayer, Weitlaner, 1997; López, Monroy, Carregha, 2002; Sustaita, 1932; Turok, 2008). Al estar revisando los textos para esta investigación (Artes de México, 1994, 2008; Castelló Yturbide, Lechuga, Logan, Sayer, Weitlaner, 1997; Sustaita, 1932; Turok, 2008) se detectó la necesidad de evidenciar las trayectorias y cambios presentes en la comunidad artesanal sanmariense. Ubicando en este proceso la historia local en torno a la Escuela del Rebozo, sus antecedentes estéticos, las innovaciones técnicas y de diseño, las políticas culturales, los vínculos institucionales y las trayectorias de diversos artesanos que en la actualidad son un referente en el contexto artesanal nacional e incluso a nivel internacional.

La pertinencia de esta investigación radica en hacer una identificación de la carencia de investigaciones que aborden de manera amplia la trayectoria de la comunidad artesanal presente en la Escuela del Rebozo de Santa María del Río, San Luis Potosí. Por este motivo, en esta investigación se analizarán los elementos y características de la identidad textil del tejido de rebozo presente en la Escuela del Rebozo de Santa María del Río, San Luis Potosí. Además se

desarrolló un análisis de los discursos en torno a la producción textil tradicional mexicana, ubicará los antecedentes y narrativas de la historia local de la Escuela del Rebozo de Santa María del Río. De igual forma, se identifican los modelos, estilos e influencias estéticas del rebozo producido en la Escuela del Rebozo, se trabajará de la mano de la comunidad de artesanos para generar narrativas artesanales de la producción rebocera la Escuela del Rebozo de Santa María del Río y se procedió a realizar identificación de los espacios de promoción y comercialización del rebozo de la Escuela del Rebozo.

La elección del título “Cambios y transformaciones en la tradición del tejido de rebozo en México”, responde a una distinción conceptual que resulta necesaria para comprender la trayectoria de la producción rebocera de Santa María del Río y particularmente de la Escuela del Rebozo. En esta investigación, ambos conceptos se encuentran relacionados, pero corresponden a diferentes niveles de análisis de un mismo proceso cultural. Mientras que el cambio permite identificar las modificaciones que han ocurrido en los distintos componentes que conforman la tradición rebocera, la transformación permite analizar cómo la articulación de dichos cambios ha incidido en las relaciones, significados y condiciones sociales que hacen posible la continuidad de la práctica artesanal. Por cambio, se entienden aquellas modificaciones que se presentan en los diferentes elementos que conforman el universo cultural y productivo de la tradición del tejido de rebozo. Entre ellos se encuentran los materiales, las técnicas de tejido, los diseños y estilos, los procesos de enseñanza y transmisión, las formas de producción y comercialización, así como las políticas culturales e institucionales que han intervenido en distintos momentos de su trayectoria. Estos cambios no necesariamente ocurren de manera simultánea ni responden a una misma causa o temporalidad; algunos pueden ser resultado de coyunturas económicas, institucionales o sociales, mientras que otros se desarrollan de manera gradual a través de procesos generacionales de aprendizaje, experimentación y adaptación. Por su parte, el concepto de transformación permite observar aquello que ocurre cuando estos cambios se articulan y modifican el entramado de relaciones sociales, económicas,

culturales e institucionales, que sostienen la práctica artesanal. En este sentido, la transformación no se refiere únicamente a que un objeto, una técnica o un diseño sean diferentes respecto de un momento anterior, sino a la reconfiguración de las condiciones mediante las cuales la tradición se reproduce, se transmite, se valora y adquiere nuevos significados. La transformación constituye, por tanto, un proceso relacional en el que intervienen diversos actores y factores que participan en la construcción de la tradición. Desde esta perspectiva, la producción rebocera de Santa María del Río puede comprenderse como una práctica cultural dinámica. A lo largo de su trayectoria histórica, la tradición del tejido de rebozo ha experimentado modificaciones relacionadas con los materiales disponibles, las técnicas, los diseños, las influencias estéticas, las formas de aprendizaje y transmisión, las condiciones del mercado y las políticas de fomento y preservación del sector artesanal. En el caso de la Escuela del Rebozo, estos procesos han estado acompañados por la participación de distintas generaciones de artesanas y artesanos, instituciones públicas, agentes culturales y actores vinculados con la comercialización y valoración del rebozo. La articulación de estos elementos ha producido transformaciones en la manera en que la práctica rebocera se organiza, se transmite y se significa. La Escuela del Rebozo constituye, en este sentido, un espacio particularmente relevante para observar dicho proceso, debido a que en ella convergen la enseñanza del oficio, la producción artesanal, la transmisión de conocimientos, la preservación de determinadas formas estéticas, la experimentación con nuevos diseños y las relaciones con instituciones, mercados y políticas culturales. Por ello, más que entender la Escuela únicamente como un espacio destinado a conservar una técnica tradicional, esta investigación la aborda como un espacio en el que la tradición se reproduce mediante procesos continuos de adaptación, negociación, continuidad e innovación.

La dimensión económica constituye una condición estructural para la reproducción de esta práctica, en tanto el tejido de rebozo representa una actividad productiva cuya continuidad se encuentra vinculada con las

posibilidades de generar ingresos y sostener a quienes participan en ella. Al mismo tiempo, la dimensión estética se ha modificado a partir de las influencias, experimentaciones y recursos que han formado parte del ecosistema creativo sanmariense en distintos momentos. La incorporación de nuevos materiales, diseños y propuestas no supone necesariamente una ruptura con la tradición, sino que puede constituir una de las formas mediante las cuales ésta encuentra posibilidades de continuidad. De esta manera, la tradición rebocera sanmarinense no se concibe en esta investigación como una práctica estática o como un conjunto de características que deban permanecer inalteradas para conservar su condición de tradicional. Por el contrario, se entiende como una construcción cultural dinámica, sostenida por procesos de continuidad y, al mismo tiempo, de modificación y resignificación. Los referentes estéticos, técnicos, simbólicos y sociales que permiten reconocer al rebozo de Santa María del Río como una producción tradicional han sido configurados históricamente y continúan siendo negociados, reinterpretados y recreados por quienes participan en su producción y transmisión. En consecuencia, la distinción entre *cambios* y *transformaciones* permite abordar la tradición del tejido de rebozo desde una perspectiva que reconoce simultáneamente su permanencia y su dinamismo. Los cambios permiten identificar las modificaciones particulares que han experimentado sus diferentes componentes; las transformaciones, por su parte permiten comprender cómo la interacción de estas modificaciones ha reconfigurado las relaciones y condiciones que sostienen la práctica. Esta perspectiva permite analizar la construcción de una identidad rebocera tradicional dinámica, cuya continuidad no depende de la reproducción inalterada de sus formas, sino de su capacidad para incorporar nuevos elementos, responder a diferentes coyunturas y resignificar sus propios referentes culturales a lo largo del tiempo.

A nivel metodológico, la presente investigación se fundamentó en la generación de información desde tres vías:

I. Revisión documental.

1. Se procedió a la revisión de archivos locales, con la intención de ubicar antecedentes del trabajo rebocero en Santa María del Río, así como la trayectoria textil de la Escuela del Rebozo
2. De manera paralela se desarrolló la consulta bibliográfica, lo que permitió situar investigaciones y textos sobre el contexto del arte popular mexicano, los textiles tradicionales, el rebozo mexicano, el rebozo de Santa María del Río y las experiencias de vida artesanal.

II. Trabajo etnográfico.

Esta fue una etapa clave en el trabajo de investigación, ya que implicó tener un acercamiento personal y directo con algunos actores clave, para conocer las narrativas que configuran la identidad textil presente en la comunidad de artesanas y artesanos de la Escuela del Rebozo.

- **Ubicar potenciales colaboradores.** Al realizar trabajo de campo en la Escuela y en el municipio en particular, permitió tener un acercamiento a la producción de la Escuela por medio de 4 sectores distintos entre sí, pero todos con una relación por medio de su quehacer cotidiano en la Escuela. Estos colaboradores fueron los siguientes:
- **Jóvenes.** Alumnas y alumnos de 18 a 30 años, de la Escuela quienes durante la etapa del trabajo de campo se encontraban en un proceso de aprendizaje de las técnicas, así como jóvenes reboceros activos.
- **Adultos de mediana edad.** Este segundo sector fueron artesanas y artesanos quienes tenían un promedio de edad de 31 a 50 años, en activo y todos y todas actualmente producen rebozos en la Escuela.
- **Adultos maduros.** Un tercer sector de colaboradores, fueron artesanas y artesanos de 51 años en adelante, cuyo proceso de aprendizaje se realizó en la Escuela del Rebozo y quienes actualmente continúan con el oficio rebocero.

- **Comerciantes.** Finalmente se logró tener un acercamiento y diálogo con un grupo de personas, quienes se dedican a la comercialización de rebozos sanmarienses.

Para obtener información que constituye la base para las narrativas en torno a la tradición textil de la Escuela del Rebozo se procedió a través de la gestión y realización de entrevistas estructuradas y semiestructuradas y también a la realización de historias de vida. En colaboración con las y los artesanos activos de la Escuela del Rebozo, se realizó una revisión de las influencias estéticas, técnicas de tejido y procesos de innovación en la elaboración de rebozos. Además para analizar los elementos e influencias estéticas y la técnicas de elaboración de rebozos de la Escuela del Rebozo se procedió a trabajar mediante la gestión y organización de grupos focales

III. Sistematización de los datos obtenidos.

El trabajo etnográfico continuó con el análisis de los datos obtenidos en campo, generando categorías de sistematización, tales como:

-**Narrativas de la tradición textil de la Escuela del Rebozo**, en cuanto a la producción rebocera.

- **Narrativas de vida artesanal sanmariense**, que ubicarán la relevancia que el trabajo de rebocería representa para las y los artesanos en activo o cuyas trayectorias se gestaron en la Escuela del Rebozo.

-**Narrativas en torno a la comercialización** del rebozo de Santa María del Río.

La Escuela del Rebozo de Santa María del Río, desde su fundación ha congregado a la población de este municipio en un ámbito creativo que le ha brindado reconocimiento en las tradiciones reboceras del país. En este espacio se han conjugado diversas influencias de teñido, tejido y empuntado de rebozos, provenientes de otras tradiciones reboceras del país.

Realizando una fusión entre las técnicas y la estética que con la práctica y el paso del tiempo se configuraron elementos iconográficos y procedimientos para

conformar la actual tradición textil de Santa María del Río, enseñando a la población a preservar un oficio que en la actualidad se encuentra en un proceso de constante innovación.

Durante décadas, la Escuela del Rebozo generó una dinámica en la transmisión de la enseñanza del oficio, a lo largo de casi setenta años; donde personas de diversas generaciones y sin ningún antecedente artesanal en el núcleo familiar, aprendieron el oficio, aportando al ecosistema creativo sanmariense.

En la actualidad la Escuela taller del Rebozo es una plataforma de revitalización, difusión, preservación e innovación artesanal para que las y los jóvenes del municipio aprendan las técnicas y continúen con el oficio en nuevos y diversos procesos de difusión y comercialización.

Antecedentes del arte popular y la creación del rebozo como prenda icónica de la identidad mexicana.

En el marco de las celebraciones por el centenario de la Independencia de México, en 1921 se inauguró la primera Exposición de Arte Popular, a cargo de Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Dr. Atl, sentando un precedente de la producción artística popular del país, además que marcó un antecedente en las políticas indigenistas mexicanas (González, 2015).

Años después, en 1940 por iniciativa de Alfonso Caso y Daniel Rubín de la Borbolla, se organizó el primer Congreso Indigenista Interamericano que determinó la Política indigenista de América Latina para los siguientes cincuenta años. (Rubín de la Borbolla, 2015).

Derivado de las acciones del naciente Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), se fundó el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, con el objetivo de apoyar el desarrollo artesanal mexicano. Poniendo en marcha políticas y acciones para la difusión del arte popular nacional y fungiendo como

una plataforma para el fomento de centros de capacitación para el rescate de técnicas en riesgo de desaparecer y la distribución de materias primas.

En concordancia con estas políticas, en el año 1953 se fundó en Santa María del Río la Escuela del Rebozo, con el objetivo de preservar la técnica artesanal del tejido de rebozo en seda. Espacio que en la actualidad continúa presente en el municipio.

Por la Escuela del Rebozo han transitado diversos maestros artesanos que con su labor de enseñanza de la técnica, han posicionado el rebozo sanmariense en el escenario de los textiles mexicanos a nivel nacional.

En Santa María del Río, la Escuela del Rebozo ha generado una dinámica en la transmisión de la enseñanza del oficio a lo largo de su existencia; donde personas de diversas generaciones y sin ningún antecedente artesanal en el núcleo familiar, aprendieron a tejer rebozos, encontrando en ello una motivación personal y una posibilidad de vitalidad para este oficio.

La investigación se estructura en cinco capítulos que permiten observar, desde distintas dimensiones, la complejidad histórica, estética, productiva y simbólica de la tradición rebocera de Santa María del Río. El primer capítulo presenta un balance conceptual y documental sobre las narrativas construidas en torno al arte popular, las artesanías y los textiles tradicionales mexicanos. A partir de este panorama general, el segundo capítulo se enfoca en la trayectoria histórica de la Escuela del Rebozo como espacio fundamental para la preservación y transformación del oficio rebocero en la localidad.

Posteriormente, el tercer capítulo aborda las características estéticas y técnicas del rebozo sanmariense, mientras que el cuarto profundiza en las experiencias y narrativas de las y los artesanos vinculados a la producción textil. Finalmente, el quinto capítulo analiza los procesos contemporáneos de difusión, promoción y comercialización del rebozo producido en la Escuela del Rebozo, evidenciando las tensiones existentes entre tradición, mercado e innovación.

Capítulo 1. Artesanías, arte popular y textiles tradicionales. Balance sobre lo enunciado y lo escrito.

Ya sea como discurso identitario de una nación, “mexican curious”¹, producto de marketing turístico, política cultural, objeto/sujeto académico o estrategia económica, el arte popular, las artesanías y la producción tradicional de textiles se han abordado desde distintas aristas.

La mayoría de las ocasiones como objeto de “otredad” ambigua y confusa; que por un lado exalta una serie de rasgos culturales: “de eso que somos como mexicanos, pero que no lo somos tanto” explicado en términos de raza, clase o estatus económico.

La producción artesanal en México se ha consolidado a lo largo de los años como un ícono de identidad cultural. Se producen objetos artesanales en ámbitos rurales para el autoconsumo o para su venta en centros económicos urbanos o como souvenirs para turistas, que buscan legitimar a través de estas compras su visita a sitios pintorescos y folclóricos.

Actualmente los textiles tradicionales atraviesan por un proceso de mercantilización², donde su elaboración, distribución y comercialización se han perfeccionado para llegar también a un mercado global y a un comprador externo, que busca incorporar a su vestimenta cotidiana prendas o accesorios pertenecientes a la indumentaria tradicional de comunidades indígenas del país, pagando además los costos de esta producción.

Como parte de este proceso mercantil, algunas de las producciones textiles artesanales del país han incursionado en colaboraciones con diseñadores de modas, quienes buscan elevar la calidad de las creaciones textiles para

¹ Eufemismo para denominar a todos aquellos elementos culturales mexicanos que a la vista externa llaman la atención.

² Entendiendo la mercantilización como el proceso de transformación de bienes y servicios en mercancías comercializables con fines de lucro.

participar en pasarelas de moda, abriendo así las posibilidades de visibilidad, valoración y comercialización de estas prendas.

En este escenario, abordar las categorías de arte popular, artesanía y textiles tradicionales implica comprender la participación de una serie de actores sociales, discursos, mitos y narrativas, dinámicas económicas, migratorias, mercantiles, sociales y culturales; amplias, variadas y diversas, incluyendo de igual manera las trayectorias históricas a través de las cuales se han desarrollado.

El objetivo de este capítulo es presentar un balance sobre lo enunciado o escrito en torno a los conceptos mencionados (arte popular, artesanía y textiles tradicionales), realizando un análisis de las narrativas existentes, desde las fuentes oficiales (políticas públicas y/o culturales), las fuentes de divulgación científica y un análisis conceptual desde las fuentes académicas.

Se hace mención de la diferencia entre las fuentes, ya que sus elementos analíticos o la información presentada se muestra desde intencionalidades distintas. Por un lado, aparecen las fuentes oficiales, buscan exaltar los elementos culturales presentes en la elaboración de estas prendas como un vínculo con un pasado prehispánico común de todas y todos los mexicanos, las fuentes de divulgación científica buscan respaldar las fuentes oficiales y comunicar al público en general los objetivos de las fuentes oficiales, pero desde un carácter informativo. Mientras que las fuentes académicas abordan el análisis del sector artesanal desde las perspectivas productivas, las unidades de trabajo, las redes de comercialización, la identidad, la estética de las prendas artesanales, entre otras.

Fuentes oficiales. Las narrativas en torno al trabajo artesanal en México.

En la actualidad, existe una narrativa sólida sobre lo que conocemos del mundo artesanal en México, alimentada desde hace más de un siglo, presentando

elementos estereotípicos como el pasado prehispánico, la identidad indígena, los oficios tradicionales, el romanticismo de la vida rural, el folclor, la preservación de las tradiciones, entre otros.

Mucho de lo que se escribió en torno al mundo de las artesanías, se elaboró desde una mirada que se generó y promovió desde el Estado nación, en la búsqueda de un discurso identitario que hablara de lo que somos culturalmente como mexicanos. Bajo esta idea, se realizará una cronología que abarca la construcción del estado cultural mexicano, la creación de instituciones o entidades estatales que lo respaldan y las políticas ejecutadas con distintos fines con la intención de favorecer la creación artesanal en el país, ya sea desde la preservación, el fomento o el financiamiento de las artesanías mexicanas.

La construcción de esta narrativa tiene como antecedente las celebraciones por el centenario de la Independencia de México en 1921, donde se inauguró la primera Exposición de Arte Popular, a cargo de los artistas de vanguardia Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Dr. Atl, sentando un precedente de la producción artística popular del país, respecto a la creación de las políticas indigenistas mexicanas y configurando una primera narrativa sobre las producción artesanal de corte indigenista (González, 2015).

Años después, en 1940 por iniciativa del antropólogo Alfonso Caso y el promotor cultural Daniel Rubín de la Borbolla, se organizó el primer Congreso Indigenista Interamericano que determinó la Política Indigenista de América Latina para los siguientes cincuenta años (Rubín de la Borbolla, 2015).

Derivado de las acciones de esta política, el naciente Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), fundó el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares (existe una discrepancia respecto al año de fundación de este recinto. Según la información disponible en el portal de Sistema de Información Cultural de la Secretaría de Cultura federal, sería en 1938³ con el objetivo de apoyar el

³ Dato disponible en el portal del Sistema de Información Cultural, disponible en: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=246

desarrollo artesanal mexicano. Poniendo en marcha políticas y acciones para la difusión del arte popular nacional y fungiendo como una plataforma para el fomento de centros de capacitación para el rescate de técnicas en riesgo de desaparecer y la distribución de materias primas. Configurando la segunda narrativa referente al quehacer artesanal mexicano enfocada en la preservación de las técnicas artesanales.

En sintonía con la narrativa de la preservación, en 1951 se realizó un convenio entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia con el Instituto Nacional Indigenista, creando el Patronato de las Artes e Industrias Populares. En 1955, de la mano de Banco Nacional de Comercio Exterior S.A., se realizaron los primeros estudios socioeconómicos para comenzar con las bases de la asistencia social y económica al sector de las artes populares, las artesanías artísticas y para fomentar la exportación de estos productos a otros países (Medina y Armas, 2020).

Para 1961 se creó el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), con el fin de brindar a las comunidades artesanales asistencia crediticia, técnico-artística y de comercialización. A inicios de la década de los setentas, desde la Secretaría de Educación Pública, se puso en operación la Dirección General de Arte Popular, con la idea de complementar el apoyo a la producción y comercialización de las artesanías mexicanas.

Conforme el aparato estatal agrega estrategias de atención y apoyo a las comunidades artesanales del país, una tercera narrativa se iba configurando, donde la dimensión económica era primordial para el desarrollo del sector artesanal. Esta tercera narrativa se constituyó como la alianza entre el aparato estatal y las empresas privadas se dieron a la tarea de invertir en obras públicas como parte de la promoción turística de distintos espacios en el país. Esta fue una iniciativa que enfatizó una revaloración de la imagen del indígena y la exaltación de un patrimonio cultural autóctono, donde los antiguos indios eran convertidos en riqueza histórica y emblema de una cultura nacional.

Esta tercera narrativa fue adaptada no solamente como una estrategia turística, sino que también involucró posturas políticas y mercantiles, respecto a una forma de identidad indígena heredada de la época posrevolucionaria; donde la imagen del indio mexicano como estereotipo nacional se fue ajustando a las exigencias de un mercado turístico, que tanto las empresas privadas como el discurso estatal apropiaron (Ballona, 2016).

La masividad de la promoción de la producción artesanal, de la mano del proceso de mercantilización, a lo largo de varias décadas, ha generado una estratificación de la producción, distribución y comercialización de las artesanías, el arte popular y los textiles, estableciendo escenarios económicos, turísticos y de preservación del patrimonio cultural. Al mismo tiempo, esta estratificación ha traído para las comunidades artesanales ventajas y desventajas.

Derivado de lo anterior, es posible identificar cierta autonomía económica en algunos estratos productivos, lo que permitió a los talleres artesanales el ejercicio productivo y de comercialización con mejores impactos económicos. En un análisis puntual, la antropóloga Eugenia Bayón (2016), observó las dinámicas económicas sobre la producción artesanal en la región de Los Altos de Chiapas, en particular en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, en torno al traje indígena femenino, reflexionando en los beneficios que ha brindado a mujeres indígenas tzotziles y tzeltales, más allá de la escenificación turística del espacio.

La diversidad de modalidades en la producción, uso, consumo y comercialización de los trajes tradicionales ha permitido transgredir e innovar en las identidades étnicas, siendo las mujeres indígenas jóvenes quienes portan actualmente el traje indígena como una nueva moda, enunciando la belleza como expresión de sus ropas. Además, en términos económicos, ha favorecido en la manutención familiar, por ejemplo, al conquistar espacios en la venta turística. Mientras tanto, otros productores han decidido parar sus actividades para concentrarse en la compra-venta de productos artesanales elaborados en otras latitudes del país y Latinoamérica, teniendo lo anterior, como resultado, la

generación de redes sólidas y amplias redes comerciales con otras comunidades artesanales.

Desde el desarrollo de la promoción turística en diversos espacios de México, las ideas sobre las artesanías, el arte popular y los textiles tradicionales se ha adecuado a la demanda de un comprador externo, con intereses diversos. Desde contar con un souvenir pequeño y barato que puede adquirir por pieza o varias piezas, para legitimar su visita a algún sitio, por un lado; o adquirir una pieza textil por encargo, elaborada a mano, con materiales artificiales o naturales, que en su diseño contenga elementos iconográficos de la tradición artesanal elegida, adquirida -en el mejor de los escenarios- desde la empatía por las características del trabajo realizado, que pueden utilizar en su vida cotidiana o como elemento decorativo.

La mercantilización de los textiles mexicanos ha generado debates interesantes sobre los límites o fronteras para la comercialización de elementos iconográficos de las comunidades productoras. ¿Hasta dónde es adecuado utilizarlos? ¿Cuáles son los motivos de su comercialización? ¿Quiénes son los agentes que median el intercambio, préstamo o venta de estos elementos?

En las últimas décadas, se ha observado de forma masiva la incorporación de esquemas empresariales para producción artesanal en el país, donde las comunidades entran en un proceso de aprendizaje de acuerdo al mercado y al consumidor externo, modificando e incorporando elementos iconográficos de sus propias culturas para un mercado global.

De acuerdo a esta dinámica, se busca que las comunidades artesanales reciban un impacto positivo en el ejercicio de sus economías. Sin embargo, y como ya se apunta en lecturas previas, la folclorización de los elementos culturales que integran en su producción tienden a ser infravalorados de acuerdo a la noción peyorativa que en general existen sobre las producciones del “pueblo”.

A finales de la segunda década del siglo XXI, las polémicas sobre la apropiación cultural indebida, en términos de Yasnaya A. Gil (2018) ha traído desventajas a nivel simbólico y económico de la producción artesanal en México. Aunque la discusión sobre los límites, permisos y plagios de los elementos culturales que las comunidades ponen en sus producciones continúa. De acuerdo a la autora, se entiende como apropiación cultural a las acciones abusivas que los grupos culturales hegemónicos ejercen sobre poblaciones culturales oprimidas. Distinguida por prácticas asimétricas y prácticas coloniales, considerándola de carácter opresor, ya que son las culturas dominantes quienes actúan en contra de los que ejercen la cultura oprimida. Pero a su vez, toman elementos de éstas para exotizarlos y sacar un provecho económico de éstos. En este sentido, la apropiación se vuelve plagio “pues la opresión se traduce en explotación económica y se inserta dentro de la lógica de explotación capitalista” (A. Gil, 2018, p. 131).

Para Francisco González (2020), los límites de la apropiación cultural se han enfocado en la búsqueda para delimitar el derecho público de la cultura popular, pues este término ha resultado recurrente en los análisis sobre arte, diseño y estética, pero que la definición misma está plagada de interpretaciones complejas y ambiguas que abarcan temas económicos, comerciales e incluso históricos.

Sin embargo, su delimitación involucra tomar elementos de una cultura “minoritaria” y emplearlos en un contexto ajeno a sus significados originales, casi siempre con fines económicos. Donde el uso del término aboga por la no intervención en las sociedades y el establecimiento de límites diferenciadores entre las culturas. Siendo América Latina quien ha recorrido un largo camino para la dignificación de sus artes y oficios tradicionales (González, 2018).

Pese a que el debate sobre la propiedad intelectual de arte popular es complejo, desde la década de los años ochenta, organismos como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), han

creado un andamiaje legal internacional para determinar la pertenencia de los elementos culturales de los países. Sin embargo, en la actualidad existen lineamientos legales que impiden registrar productos utilitarios.

Ejemplo de lo anterior, es el caso ocurrido en el 2016, con la diseñadora francesa Isabel Marat con la blusa del traje indígena de Tlahuitoltepec, zona mixe en el estado de Oaxaca. Este caso marcó un referente en el país para la denuncia de la apropiación cultural y el país contra marcas de lujo como Ralph Lauren, Carolina Herrera; o de fast fashion, también se vieron involucradas otras empresas como Shein o Zara. Incluso la reproducción gráfica de bordados tradicionales impresos en objetos, como las tazas de cerámica con motivos de los Tenangos de Doria, por la marca Nestlé.

En respuesta, en 2022 la Suprema Corte de Justicia de la Nación expidió la Ley Federal para la Protección del Patrimonio Cultural de Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, para solventar el problema del plagio de las expresiones culturales e identitarias de los pueblos y comunidades indígenas del país; regular su uso por parte de empresas nacionales y extranjeras ajenas, sin la autorización o consentimiento de los pueblos depositarios de las tradiciones.

Siendo un documento respaldo que evite, restituya, compense, reponga o repare el daño causado por el uso no consentido de los elementos de la cultura e identidad de los pueblos y comunidades. Su creación también fortalecerá los procedimientos de protección jurídica, salvaguardia, valoración, respeto, transmisión y revitalización de los mismos.

En su Artículo 2., este proyecto de ley enuncia los siguientes fines de su creación⁴:

⁴ Disponible en:

<https://legislacion.scjn.gob.mx/buscador/paginas/wfArticuladoFast.aspx?q=Zjujygyrt96VrJeY7Tvcvps8vLkVvQImMH2qiQ0o9MLyDgKK484u+52Av1ffGtVZOKklgxzi20ntn5AAkgGOEw==>

1. Reconocer y garantizar el derecho de propiedad de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas sobre los elementos que conforman su patrimonio cultural, sus conocimientos y expresiones culturales tradicionales, así como la propiedad intelectual colectiva respecto de dicho patrimonio.
2. Promover el respeto y desarrollo del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas, así como reconocer la diversidad de sus elementos.
3. Establecer disposiciones para que, en ejercicio de su libre determinación y autonomía, los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas definan, preserven, protejan, controlen y desarrollen los elementos de su patrimonio cultural, sus conocimientos y expresiones culturales tradicionales.
4. Establecer las bases para que los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas definan el uso, disfrute y aprovechamiento de su patrimonio cultural y, en su caso, su utilización por terceros.
5. Constituir el Sistema de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas como mecanismo de coordinación interinstitucional del gobierno federal, conjuntamente con los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas.
6. Establecer las sanciones por la apropiación indebida y el uso, aprovechamiento, comercialización o reproducción, del patrimonio cultural, conocimientos y expresiones culturales tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas, según corresponda, cuando no exista el consentimiento libre, previo e informado de dichos pueblos y comunidades o se vulnere su patrimonio cultural.

En todos los casos queda prohibido cualquier acto que atente o afecte la integridad del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas.

En este sentido, son las prácticas de apropiación cultural y el plagio las principales desventajas existentes en el proceso de incorporación de la producción artesanal del país en un mercado global. Sin embargo, esta incursión permite el dinamismo cultural y la preservación como una práctica ampliada de alternativas para la valoración de las producciones artesanales.

A su vez, el Gobierno de México, en correspondencia con la Secretaría de Cultura, en 2021 implementaron el programa Original México, con la finalidad de fortalecer la participación activa de las comunidades artesanales del país contra los recurrentes plagios a diseños y símbolos tradicionales de los cuales son portadores, consolidándose en tres ediciones como un movimiento cultural.

Estableciendo seis puntos de colaboración étnica⁵:

1. **Trabajo directo con las comunidades artesanales.** Sin intermediarios, respecto a los diseños o iconografías, tramas, bordados o tejidos.
2. **Equidad en la colaboración productiva.** Estableciendo que las colaboraciones creativas se plantean y desarrollan en términos de igualdad. Para que las definiciones y términos en los acuerdos beneficien equitativamente a las partes involucradas.
3. **Respeto a la propiedad intelectual colectiva.** Donde los diseños e iconografías tradicionales utilizadas en nuevas creaciones sean y continúen siendo propiedad intelectual de los pueblos y comunidades indígenas, afromexicanas y equiparables que los recrean. Donde las partes involucradas en la colaboración creativa sean conscientes de que los elementos del patrimonio cultural de los pueblos, son manifestaciones de su identidad, y son protegidas legalmente en el país por la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, así como por la Ley Federal del Derecho de

⁵ Para mayor información, consultar el site del proyecto, disponible en:
<https://original.cultura.gob.mx/>

Autor. Por lo cual no deben reproducirse, recrearse, ni ser homenajeadas, sin su consentimiento.

4. **Reconocimiento a las y los creadores y a la cultura a la cual pertenecen.** Las piezas, obras o productos creados en colaboración, al ser mostrados en los puntos de venta, redes sociales y otros medios, deberán acompañarse del nombre de la o las personas artesanas que participaron en su creación, el pueblo o tradición cultural a la que pertenecen los diseños o iconografías tradicionales y las técnicas utilizadas.
5. **Valoración del oficio artesanal y de la carga cultural e iconografía, los símbolos o los diseños tradicionales.** Reconociendo y respetando el valor simbólico e identitario de la iconografía, diseños y técnicas artesanales utilizadas al no reproducir el trabajo resultante de una colaboración, mediante sistemas de producción masiva, fabricado en alto volumen, que los despoja de su valor cultural, y que vulnera los procesos creativos y sustentables de las comunidades
6. **Aprecio de lo que es único e irrepetible.** Comprendiendo que el valor agregado de los productos o piezas que resultan de la colaboración con los creadores artesanales es de carácter único e irrepetible, portador de un significado a veces ancestral, otorgado por la comunidad a la que pertenecen.

Desde su creación, el proyecto de Original involucró a maestros y maestras artesanos, representantes de diversas comunidades de México, quienes dieron las directrices acerca de las prácticas y estrategias a implementar. En la actualidad, Original cuenta con el acompañamiento de un consejo asesor conformado por veinte integrantes de larga trayectoria en el sector artesanal. En su primera edición, Original convocó a una gran cantidad de colaboradores y promotores de diversos sectores económicos, principalmente el artesanal, pero también la moda y el diseño.

A través de capacitaciones, conversatorios, conferencias magistrales, centros de negocios y pasarelas de moda, se difundió el mensaje respecto a la valoración del trabajo artesanal en México para el público asistente y facilitando a las y los artesanos participantes herramientas adicionales que favorezcan sus procesos de creación, distribución y comercialización.

Debido a la pandemia causada por el virus SARS-COVID 19, en 2020 la actividad comercial de las y los artesanos se vio detenida, ya que, al implementarse las medidas sanitarias en todo el país, las ferias, ventas, exposiciones y eventos donde solían participar con sus productos fueron canceladas. Por lo que la convocatoria de Original en su primera edición, resultó muy beneficiosa para el ejercicio económico de las y los artesanos, pues les permitió poner a la venta toda la producción realizada en sus talleres durante el encierro.

Teniendo como escenario el recinto cultural de Los Pinos, en la Ciudad de México, Original utilizó los espacios de la casa principal para la realización de pasarelas de moda de huipiles, rebozos, enredos, fajillas, joyería, calzado y accesorios creados por comunidades artesanales de distintos estados del país. En la biblioteca de la casa principal se tenía pensado inicialmente como un punto de venta, donde solo algunas piezas seleccionadas se inventariaron, marcaron con costo y se pusieron a la venta para el público asistente.

Sin embargo, la demanda por parte de las y los artesanos participantes, de más espacios para venta, hizo replantear la logística del evento, haciendo uso del jardín de la casa principal y de la cancha de tenis como un bazar de venta, convocando a más participantes en una dinámica interesante de diálogo, mercado y promoción de más creaciones artesanales.

Cabe destacar, que la modalidad de pasarela de moda en la que las piezas artesanales fueron exhibidas, generó un pronunciamiento por parte de algunas artesanas oaxaqueñas y chiapanecas, quienes reclamaron “¿Qué hacen esas

güeras modelando nuestras prendas indígenas?”, cuestionando la participación de las y los modelos elegidos para desfilan en las pasarelas.

En respuesta el equipo organizador atendió la demanda de las y los participantes y convocó a los mismos artesanos a desfilan. Conformando un escenario diverso de corporalidades, tonos de piel, prendas artesanales y discursos en torno a la apropiación de las creaciones artesanales.

Otro elemento interesante de Original, fue la instalación de un centro de negocios, donde se dieron lugar marcas de moda y comunidades artesanales, que de la mano de asesores realizaron negociaciones de colaboraciones mercantiles. Al evento también acudieron editoriales de moda como Vogue y Harper 's Bazaar, entre otras, para realizar publicaciones orientadas a la promoción del trabajo textil artesanal mexicano. La difusión de Original fue recibida positivamente tanto por las comunidades artesanales como por el público interesado en la temática.

Bajo este ejercicio de política pública, se incorpora una cuarta narrativa a la temática de producción artesanal en el país enfocada en revalorar todas las dimensiones del sector, agregando la dimensión jurídica de la protección a las creaciones colectivas.

¿Qué hacemos con las narrativas?

Las narrativas respecto a lo construido sobre las artesanías, el arte popular y los textiles tradicionales en México, ha sido una sumatoria de intereses, percepciones y discursos sobre lo que el país pretende mostrar cómo “lo mexicano” y las “producciones del pueblo”, muestra de un pasado común autóctono, indígena, cosmogónico y cultural. Esta sumatoria de narrativas ha configurado en la actualidad una jerarquía claramente marcada por la mercantilización de las creaciones artesanales, sobre lo que es o no es una artesanía, una pieza de arte popular o un auténtico textil tradicional. También ha

definido un mercado especializado y un mercado masivo, que, en la mayoría de las ocasiones, responde a la demanda de compradores externos, vinculados a la actividad turística y su consecuente infraestructura. Que como ya se mencionó, ha traído ventajas y desventajas para las diversas comunidades artesanales en el país.

Es importante tener en cuenta, que las comunidades producen para vender, para la subsistencia de sus familias y su consecuente mejora económica, sin dejar a un lado, que los subsidios y apoyos existentes desde hace décadas, siempre son programas sociales diseñados para población de alta marginación. Por lo que la creación de una narrativa más informada, más consciente y más eficiente para las y los potenciales consumidores, generará un beneficio económico más sólido para estas comunidades.

Si la construcción de capitales culturales en torno a la producción artesanal mexicana, amplía posibilidades de desarrollo económico y de calidad de vida para las comunidades productoras; y si fomenta y fortalece la identidad de los pueblos y comunidades indígenas, afromexicanas y equiparables, de acuerdo a lo mencionado en la ley; y además son las y los artesanos los participantes en la construcción de narrativas amplias y diversas sobre su identidad, su propia experiencia como artesanos o artesana y cuestionando las narrativas presentes, para revitalizar su propia existencia, el desarrollo de éstas puede considerarse un acierto.

Retomando las cuatro narrativas sobre el contexto de las artesanías, el arte popular y los textiles tradicionales; comenzó con una tipología sobre la producción artesanal de corte indigenista, que requiere su preservación en cuanto a técnicas, saberes e iconografía. Años después incorpora una visión desarrollista, al destacar la dimensión económica y de apoyos sociales para las comunidades artesanales, y en la actualidad, busca revalorar todas las dimensiones involucradas en el contexto artesanal, agregando la dimensión jurídica de la protección a las creaciones colectivas.

El antropólogo mexicano Claudio Lomnitz, cuando habla sobre la construcción de la idea de la nación mexicana, dice que ésta

Es producto de la historia de los pueblos que han habitado en estas tierras (...) "México", "lo mexicano" y "los mexicanos" son ideas e identidades cambiantes, que no siempre han existido y no siempre se han compartido. Están cambiando en el presente, y seguirán transformándose en el futuro (Lomnitz, 1993, p.169).

Las narrativas construidas sobre el contexto artesanal, desde el aparato estatal presentan, de acuerdo con Lomnitz, dos tipos de componentes, uno ideológico, que habla del "sentimiento de pertenencia a una comunidad" (Lomnitz, 1993, p.171); y un segundo componente de corte organizacional "que frecuentemente hace referencia a un territorio compartido, o a una historia, una lengua, una religión o una raza en común, y que se tiende a llevar a la construcción de instituciones políticas" (Ibidem.).

Estas transformaciones, producto de la idea de la nacionalidad mexicana, están presentes en las narrativas analizadas, tanto desde el aparato ideológico, como sus designaciones organizacionales, que categorizaron una serie de elementos exóticos para enarbolar una construcción identitaria, un aparato de instituciones políticas, económicas, culturales y sociales respecto a las comunidades artesanales, el mercado turístico, las empresas, la mercantilización de las identidades culturales y una idea de desarrollo para los agentes involucrados.

Sin embargo, existe otra narrativa que ha estado ausente, y esa es la narrativa de los creadores. Por ello en la presente investigación resultan clave las siguientes preguntas: ¿cuál es la participación de las y los artesanos y sus comunidades? ¿Reproducen los modelos y narrativas de la vida artesanal de acuerdo a marcos normativos que les configuran como entidades culturales, claras, segmentadas y adecuadas a diversos intereses?

¿Cuáles son las ocupaciones o preocupaciones reales de las y los artesanos y sus comunidades?

Comencé a trabajar en proyectos de fortalecimiento artesanal en 2014, en la ciudad de Oaxaca de Juárez, acompañando a cooperativas y agrupaciones de artesanos en un proceso formativo para incorporar sus creaciones en un esquema empresarial de corte comunitario. Entre encuentros y diálogos con las y los artesanos, se destacó, en ese entonces, la necesidad de cuidar las tradiciones, ya que consideraban que el mundo actual orillaba a sus nuevas generaciones a migrar fuera de sus comunidades para generar un mejor sustento económico, alegando desinterés por el oficio familiar, derivado de una percepción de carencia de valoración sobre el trabajo artesanal. Por estas razones, las y los artesanos consideraron que ya son pocos los que persisten en su labor y el consecuente riesgo de desaparición de las técnicas y saberes artesanales es latente: “Hay que cuidar las tradiciones, porque se van a acabar”, mencionaron varios artesanos desde aquel entonces.

Muchos de las y los participantes, sienten un aprecio y apego a sus tradiciones y prácticas comunitarias, por lo que continuar con su trabajo artesanal resultaba primordial, para la preservación de sus formas de expresión y sus técnicas. Cuestionar las narrativas existentes es un buen pretexto para poner las experiencias de las comunidades al centro. Para reflexionar sobre lo aprendido, lo vivido, lo creado. Reconociendo las narrativas ya construidas; para crear una narrativa compartida, desde, por y para las y los artesanos.

Fuentes académicas. Balance sobre la producción académica en torno a la producción de artesanías, arte popular y textiles tradicionales en México.

El siguiente acercamiento al contexto de las artesanías, el arte popular y los textiles tradicionales, es a partir de investigaciones y textos académicos, que brindan un panorama interesante que constantemente se alimenta de algunos

elementos de las narrativas oficiales, para difundir el mensaje delimitado sobre las características del contexto artesanal.

Este apartado será una breve exploración al estado de la cuestión sobre la producción académica y de divulgación científica que abordan el artesanado, los procesos de producción artesanal, la estética, la iconografía, las técnicas de elaboración, las técnicas ancestrales, el impacto ambiental, las lógicas de mercantilización, los agentes involucrados, las redes de vinculación, entre otros temas. Se indaga desde algunas disciplinas de las ciencias sociales, como la antropología, la historia del arte y la historia.

El abordaje gira en torno a la discusión de los límites y caracterizaciones de los conceptos de arte popular, artesanía y textiles tradicionales, poniendo énfasis en el rebozo mexicano y sobre lo que se ha escrito del rebozo de Santa María del Río, para ubicarlos en un escenario dinámico de transformaciones teóricas y conceptuales que han enriquecido las reflexiones sobre el tema.

Desde las fuentes de divulgación científica (las cuales tiene el objetivo de hacer accesible el conocimiento científico a la sociedad), encontramos publicaciones periódicas como *Arqueología Mexicana*, que en su edición titulada: *Textiles de México de ayer y hoy* (2005), presenta un conjunto de textos sobre aspectos historiográficos de la indumentaria prehispánica, considerando los tipos de prendas, técnicas de confección, tinturas, herramientas de tejido, entre otras.

Del conjunto de textos que aparecieron publicados en este número de la revista *Arqueología Mexicana*, rescato el texto de Alba Guadalupe Mastache (2005), *El tejido en el México antiguo*. En este texto la autora genera una aproximación al quehacer textil prehispánico, destacando que muchas las técnicas y herramientas continúan utilizándose en México por comunidades indígenas. Además describe brevemente algunos elementos técnicos utilizados como el hilado, el urdido y el tejido.

Otra referencia sobre divulgación es la revista *Artes de México* que, en colaboración con instituciones como el Museo Franz Meyer, realizó una serie de ediciones enfocadas en la descripción de las colecciones particulares exhibidas en este recinto cultural.

En la publicación *Rebozos de la Colección Robert Everts* (1994), publicación gráfica que contiene una serie de ensayos sobre las piezas de rebozo del diplomático europeo, rastreando el antecedente de éstas, su materias primas y particularidades técnicas. Ruth Lechuga comparte en esta publicación su texto. *Antecedentes indígenas del rebozo*, donde habla sobre las características técnicas de la prenda y las latitudes de los centros reboceros nacionales, destacando a Tenancingo en el Estado de México, a Santa María del Río en San Luis Potosí y otros de menor importancia como Tejupilco, Estado de México, Zamora y Tangancícuaro en Michoacán, Chilapa en Guerrero y Moroleón en Guanajuato.

Cabe destacar que de los sitios mencionados por Lechuga, casi todos se encuentran en áreas de población indígena: “Tenancingo y Tejupilco fueron matlazincas, Santa María otomí, Chilapa está rodeado de pueblos nahuas y Tangancícuaro es purépecha” (Lechuga, 1994, p. 14). En esta edición se presentan piezas de rebozo elaborados en la localidad de Santa María del Río. Esta publicación ha sido fuente de inspiración para que artesanos sanmarienses⁶ rescaten diseños tanto de lienzo como de empuntado.

Respecto al arte popular, en 2004 se publicó el libro: *Revelaciones del Arte Popular Mexicano*, edición gráfica de *Artes de México*. En el referido texto se presenta un recorrido representativo de las diversas tradiciones artesanales del país, con textos de investigadores y artistas expertos en la materia, que reflexionan respecto a la riqueza cultural que las comunidades artesanales mexicanas poseen. Destaca la introducción de la historiadora del arte Margarita Orellana, quien realizó una breve categorización del arte popular mexicano y

⁶ Gentilicio de las personas originarias del municipio de Santa María del Río, San Luis Potosí.

distingue cuatro niveles básicos para su delimitación, a saber: su nivel estético, su nivel social, su nivel simbólico y el “nivel de la formación del imaginario de una comunidad artesanal que toma en cuenta los espacios simbólicos compartidos con otras culturas y tiempos” (Orellana, 2004, p. 59).

Estos cuatro acercamientos son progresivos y confluyentes en una red conceptual concebida de forma especial para las artesanías. Se introduce en este análisis a los textiles tradicionales. El primer nivel propuesto por Orellana se relaciona con la belleza y expresividad que muestran las piezas de arte. El segundo nivel revela el carácter social que tenían las prendas textiles en sus comunidades, por ejemplo, que su uso implique una jerarquía. El simbólico como tercer nivel que su evidencia puede ser instantánea, mantenerse oculto o ya fue olvidado definitivamente; mostrando los rasgos sincréticos de su tradición. Y finalmente el cuarto nivel, que habla sobre la conformación cosmogónica de la comunidad artesanal respecto a los espacios simbólicos que comparte con otras comunidades.

El libro titulado: *El Rebozo* (2008), que también forma parte de la colección de la revista bimestral *Artes de México*, presenta un panorama general de las tradiciones reboceras existentes en el país. En dicho artículo destaca el ensayo de Teresa Castelló Yturbide, prolífica investigadora de los textiles mexicanos: *Geografía del Rebozo*; donde describe los orígenes étnicos, los tipos de fibras empleados en el tejido como el ixtle, el algodón, la lana y la seda; y enuncia a los antiguos y actuales centros reboceros presentes en México.

Respecto al rebozo de Santa María del Río, menciona que un antecedente de su producción se ubica en los grupos étnicos otomí-pame que elaboraban rebozos de algodón e ixtle en el Altiplano Central en la época prehispánica. Posterior a ese tiempo, sus habitantes se trasladaron a otros sitios llevando consigo sus prácticas culturales, mismos que en la época colonial se adaptaron fácilmente a las fibras europeas de lana y seda (2008, citando a Johnson, Ávila, Sayer y Lechuga, 1991)

Entre los aspectos técnicos, Castelló ubica que tejían rebozos de lana de un solo color o con dibujos grandes en tonos contrastantes, para lo cual, los otomíes de Zimapán y de Tolimán utilizaban la técnica de Ikat o amarrado para teñir. Una ruta de comercio común de estos rebozos era San Luis Potosí.

Respecto a la producción artesanal de textiles en México desde los textos de divulgación científica, la bibliografía es vasta, autores como han indagado y escrito sobre diferentes aspectos de la producción textil tradicional en México, concentrando la atención en el centro-sur- sureste del país, destacando los estados de Oaxaca, Chiapas y Yucatán, con su amplia producción de huipiles y abordando las técnicas, los diseños y significados culturales. Sus obras proporcionan una visión enriquecedora de la diversidad de las tradiciones textiles del país.

Otra publicación de carácter gráfico es la compilación de Victoria Novelo, quien tiene una amplia trayectoria en el ámbito de la investigación sobre el trabajo artesanal mexicano, ya sea desde la perspectiva de la producción, el mercado o la división social de trabajo. En su libro titulado: *Artesanos, Artesanías y Arte Popular de México* (2007) recopila diversas expresiones artesanales presentes en el país, acompañándose de textos complementarios que hablan de la experiencia artesanal a través de anécdotas, narrativas, poemas, notas periodísticas, entre otras. Estas referencias en términos de divulgación científica sobre el arte popular, las artesanías y los textiles tradicionales, se encuentran íntimamente vinculados a las caracterizaciones presentes en las narrativas oficiales. En la discusión entre arte y artesanía desde la producción académica de Novelo-Oppenheim, en su texto *Ser indio, artista y artesano en México* (2002) coincide desde la perspectiva del arte “culto”, las artesanías, entendidas como producciones artísticas indígenas, carecen de un reconocimiento como parte de una cultura propia, con un bagaje propio de destrezas y talentos y como parte de la vida social. Puntualiza que son tratadas como productos de culturas ajenas y distintas de un modo hegemónico occidental.

Una de las características que se hace presente en una buena parte de los trabajos antes citados, es que son textos donde los gráficos son preponderantes, mostrando elementos iconográficos, delimitados de acuerdo a una lógica organizacional. Así, están presentes los diablitos de Ocumichu, los muebles de Cuanajo, las cajitas de Olinalá, los rebozos de Tenancingo, los alebrijes de San Martín Tilcajete, entre otros. Resaltando la estética de las producciones artesanales, hilados a una narrativa sobre los entornos artesanos, abordando temas de la vida campesina, técnicas de elaboración, materiales, vínculos cosmogónicos, identidad indígena y usos y costumbres. Si bien pueden presentar elementos etnográficos interesantes, su narrativa está vinculada a un carácter bucólico de los entornos artesanales.

Respecto a la producción de textos académicos (cuyo propósito es científico, desarrollando conceptos y vocabularios propios de las distintas disciplinas científicas), uno de los textos más consultados respecto al tema de la producción es el de Marta Turok, antropóloga reconocida por su labor en la difusión, promoción y preservación de la producción textil mexicana, en *Cómo acercarse a la artesanía* (1987), que reflexiona en torno a los procesos de producción artesanal desde sus orígenes prehispánicos, donde era considerado un trabajo de élite para la producción de artículos suntuarios. Y su consecuente transformación a oficio con el proceso de colonización, que derivó posteriormente en los procesos de industrialización, en el debate de la categoría que ocupa entre arte y artesanía. Es importante mencionar que la producción académica de Turok ha conjuntado la perspectiva académica y la de divulgación científica al promover con sus investigaciones comunidades artesanales en el país, destacando la producción de rebozos de algodón en Tenancingo, Estado de México.

Definiéndose con términos discriminatorios, ya sea por la “simplicidad” de sus formas productivas, se les ha catalogado como arte primitivo o arte ingenuo o como objetos utilitarios de la vida doméstica, sin contar con el reconocimiento que merecen por su creatividad y buen diseño.

Otro texto que muestra análisis más amplios respecto al mundo artesanal es: *Para el estudio de las artesanías mexicanas* (1981), igualmente de Novelo, donde aborda las nociones de artesanía, sus diversas formas de producción, la división del trabajo, los ciclos productivos, la organización familiar alrededor de la práctica del oficio, sus procesos de comercialización, los recursos generados, las fuentes de financiamiento y el destino de su producción.

Distinguiendo cuatro formas básicas de producción de artesanías: la forma familiar de producción, el pequeño taller de obreros, el taller individual y la manufactura. La forma familiar de producción artesanal funciona en el entorno rural y de forma paralela a la producción agrícola, donde en muchas ocasiones el ingreso derivado de la producción artesanal es superior al ingreso producido por la actividad agrícola. Donde el trabajo se basa en una división primaria, sexual y por edades y el oficio es transmitido en el entorno familiar, por lo que la producción se realiza en su totalidad en la unidad familiar; utilizando herramientas e instrumentos de trabajo elementales, ejecutando una producción en serie. Esta producción se destina a la venta y a otros canales de comercialización que varían dependiendo de si el producto es de mayor o menor calidad, relacionado a si su consumo es de uso doméstico o de tipo suntuario.

Otro destino que sigue la producción artesanal es el comercio local o turístico, siendo adquiridos la mayoría de las veces por comerciantes profesionales. Los ingresos son variados, de acuerdo al tipo de producto que se elabore. Sin embargo, no permite el ahorro, por lo que la unidad de trabajo doméstico en muchas ocasiones solamente dispone de lo mínimo indispensable para reproducirse y comenzar un nuevo ciclo de producción.

Respecto al pequeño taller de obreros, este se organiza añadiendo más fuerza de trabajo a la producción. La cual es dirigida por el dueño del taller que colabora con trabajo propio y es considerado el maestro del oficio. Contratar obreros asalariados permite que mayor número de manos trabajen al mismo

tiempo. Las ganancias de lo producido sirven para continuar con el ciclo de producción. Los vínculos con los comerciantes son ambiguos porque juegan un papel explotador y paternalista al mismo tiempo.

El taller individual se puede ubicar en áreas rurales y urbanas, el modo de trabajo regularmente es por encargo. Donde las herramientas de trabajo le pertenecen al dueño y el productor es considerado maestro del oficio, haciéndose cargo de todo el proceso de trabajo. La cantidad de la producción depende del tiempo invertido en su elaboración y de las habilidades que el artesano tenga en la técnica. Regularmente se trata de talleres de joyería, textiles, ebanistería y calzado.

En el modo de producción de manufactura, el dueño es el administrador de la empresa, pero no participa en el trabajo manual, sin embargo, tiene injerencia en el diseño de las piezas producidas. Se mantienen las técnicas manuales, pero integran herramientas que permiten un aumento de la productividad. Producir un volumen mayor de productos permite alternativas en la comercialización y también el almacenamiento de la mercancía. La unidad de producción de manufactura presenta relaciones capitalistas, donde los productos proceden de una producción industrial y para que la manufactura pueda competir con éstos, sus precios tienen que ser más bajos o similares a los industriales, pero depende del proceso de producción es que pueden comercializar a precios ventajosos o desventajosos respecto a la oferta de productos industrializados en el mercado.

Para Novelo, las formas de producción familiar y del taller individual, continúan existiendo en la actualidad, tomando en consideración que su análisis fue publicado a inicios de la década de los ochentas, y poseen la característica de tener un desarrollo económico desigual.

Derivado de las formas de trabajo que permiten la supervivencia familiar y el conocimiento de un oficio, permiten optar por una fuente de trabajo dentro de

sus localidades sin migrar a los centros urbanos, por lo que las políticas de fomento al sector artesanal tienen el propósito de crear empleos, pese a eso, en muchas familias sus integrantes prefieren emplearse en actividades mejor remuneradas que el quehacer artesanal.

Respecto al proceso de comercialización, la autora señala que es donde la acumulación privada de capital es más evidente. Derivado a que las cadenas de intermediación en la circulación de los productos artesanales son muy amplias, llegando a ejercer mecanismos desfavorables de intermediarismo para el productor y en beneficio para quienes comercializan para obtenerlos a menor precio. Donde la mediación del capital comercial resulta primordial para que los productores puedan acceder de manera inmediata al dinero y para lograr concentrar producciones más pequeñas y sacarlas al mercado de masas.

Ya que en los modos de producción familiar y de talleres, el productor no tiene grandes alcances respecto a la amplitud del mercado, siendo esta situación una oportunidad para el comercio organizado de fijar precios que les retribuyen solamente un pequeño porcentaje del costo que paga el consumidor; esto pone de manifiesto el sitio que ocupan las pequeñas producciones en el sistema capitalista, donde es éste el que domina y se sirve de un subordinado para asegurar su reproducción.

En síntesis, para el caso mexicano de la producción artesanal, la explotación de quienes producen se adorna de una dosis de nacionalismo cultural, donde esta ideología no genera mejora en la situación de las producciones artesanales.

Otra investigadora que se ha dedicado a indagar respecto al trabajo artesanal mexicano y sus expresiones consideradas arte popular es Eli Bartra, filósofa, quien ha puesto la vista en la representación de las mujeres en este sector. En especial, en dos publicaciones: *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe* (2004) e *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular* (2019). En este caso, ambos

estudios compilan experiencias de vida de artesanas e investigaciones académicas en torno a la producción artesanal en Latinoamérica y el caribe.

Esta autora se destaca por resaltar el carácter feminista en los análisis que se presentan, a partir de la reflexión que la compiladora tiene respecto al carácter subalterno que las artesanías poseen, sumando a este enfoque el trabajo femenino, que al compartirse con el trabajo doméstico su reconocimiento resulta casi nulo. Esta compilación sale a partir de una serie de seminarios y coloquios, donde tanto académicas como artesanas reflexionan sobre su quehacer en el sector artesanal, con una búsqueda de elevar su nivel de análisis, discusión y visibilidad. Cabe destacar, que ambas publicaciones abordan un estado del arte sobre el contexto artesanal y de producción textil tradicional a nivel Latinoamérica, compartiendo experiencias de mujeres artesanas colombianas, brasileñas y uruguayas.

Bartra también genera una discusión en torno a los conceptos de arte y arte popular, que enuncia como una “guerra de fronteras”, ya que afirma que “Hay arte popular tan sofisticado, tan perfecto técnicamente, tan caro, tan refinado, tan artístico, que ya difícilmente cabe dentro de la categoría de arte popular, pero ahí está” (Bartra, 2019, p. 156).

Estas divisiones están fuertemente marcadas entre el arte popular y la artesanía, entre la artesanía y las manualidades. Sin embargo, la división entre arte popular e ilustrado es una diferenciación de clase, mientras que la frontera entre arte popular y la artesanía no es de clase, ya que ambas comparten un mismo origen de clase social, sin embargo, su función puede ser distinta.

Otras fronteras que atraviesan al arte popular son las de trabajo manual, trabajo intelectual, así como el artesanado versus el trabajo industrial, o la de tradición e innovación. Pese a estas diferenciaciones, el arte popular siempre ha sido encasillado en las categorías de lo manual, lo artesanal y lo tradicional.

En 2004 Diana Mejía, investigadora del Colegio de Michoacán, publicó el texto: *La artesanía de México*, con base en el análisis del discurso propuesto por Iuri Lotman, rescata los elementos semióticos que la trayectoria del concepto de artesanía ha tenido en la historia de México, entendida como un texto cultural. Rescata el vínculo entre cultura nacional y expresiones artesanales que la sociedad mexicana percibe en la actualidad en torno a este trabajo. Delimitando que, entre las fuentes consultadas previamente para su análisis semiótico de las artesanías mexicanas, encuentra constantes tales como:

- La producción artesanal presenta un estrecho vínculo con los grupos indígenas del país.
- Las artesanías se refieren a la producción artesanal.
- Los artesanos y la producción de artesanías tienen como referente la idea de lo “tradicional”, frente a lo moderno.
- Las artesanías implican un trabajo de especificidad, contrario a la producción en serie o industrial.
- Las artesanías forman parte del arte popular, no del arte culto.
- Los conceptos de arte y artesanías son conceptos antagónicos.

Para realizar conclusiones propias, Mejía analiza a nivel sociohistórico y bajo el análisis semiótico de Iuri Lotman, que el significado del concepto de artesanía desde la esfera prehispánica ha tenido adaptaciones por entrar en contacto con la esfera de significados hispanos. Esta fusión dio lugar al concepto del artesano colonial y posteriormente en la vida nacional mexicana se concretó el concepto de artesanía. Durante el siglo XX, este concepto tuvo mayor número de significaciones derivadas de otros ámbitos culturales mexicanos, hasta configurarse en un sentido más o menos homogéneo, como lo conocemos actualmente.

Desde las esferas de significación del análisis semiótico, quienes eran designados dentro de la sociedad prehispánica para producir ciertos objetos de uso cotidiano y ritual, para la clase noble o para el pueblo, poseían una clara

especialización de las actividades artesanales, que bien pueden equipararse con los oficios ejercidos en España. Sin embargo, en la sociedad prehispánica la creación de objetos ornamentales tenía un significado diferente al significado de las actividades realizadas por el maestro de oficio español.

Dentro de la esfera simbólica prehispánica mesoamericana, la creación de adornos remite a un mundo de significados a partir de la distinción, entre el ámbito de la vida cotidiana y vinculado a la idea de lo sagrado, lo ritual y la religión, como la forma de ser y pensar el mundo indígena. Para las sociedades mesoamericanas la producción de bienes de prestigio era considerada como un valor simbólico y ritual además del valor de cambio.

Este valor se explica más sobre el valor de uso, que el de cambio del objeto ornamental. El adorno habla de quién lo porta, pero dice más de quien lo hizo, otorgándole un sitio dentro del grupo social, tanto a quien le es permitido portarlo, como a quien se le permite crearlo.

El contacto entre las esferas de significación hispana e indígena establecen el significado de los conceptos de artesano, oficial y aprendiz en la esfera de significado novohispano, mientras que en la esfera prehispánica, el artesano formó parte de grupos sociales específicos y privilegiados, que al momento del encuentro, el creador de objetos ornamentales simbólicos se dividió, siguiendo criterios que poco tenían que ver con los antiguos principios míticos, ya que se apegó a parámetros de la semiosfera española.

Se formó un fenómeno de conversión entre el antiguo centro-periferia y la división en núcleo-periferia que generó una organización interna de la esfera de significado cerrado y autorregulable, que en el caso de la semiosfera novohispana, solo permitió la existencia de sistemas dominantes prehispánicos.

La manera en la que se enseñó a los mexicanos el concepto de artesanía fue en una etapa posterior, en la creación del nacionalismo posrevolucionario, lo que

implicó un registro en la memoria de lo ya vivido colectivamente, vinculando el nacionalismo a una experiencia histórica pasada.

Donde encajaron el surgimiento del nacionalismo mexicano y la inclusión de las artesanías. Se da origen a un nuevo tipo de cultura nacional que configuró en su interior una función de los objetos artesanales. Donde el concepto de artesanía que desde la segunda mitad del siglo XX se maneja en la cultura mexicana como parte de un modelo de la existencia y del carácter de la memoria colectiva de los mexicanos.

Actualmente los objetos artesanales existen como elementos culturales y materiales de los grupos étnicos, pero al mismo tiempo poseen en sí mismo un valor simbólico, de mercancía y de mecanismo de identidad (Mejía, 2004).

Continuando en las reflexiones a nivel simbólico de la producción artesanal y textil, el texto *Hilando al norte: Nudos, redes, vestidos, textiles*, editado por Arturo Gutiérrez del Ángel (2012), compila textos antropológicos que exploran la producción textil en los distintos niveles de significación que estos pueden tener, abarcando ritualidades, órdenes cosmogónicos, representaciones gráficas, entre otras.

En un acercamiento a la teoría de la indumentaria, Amalia Ramírez en su trabajo titulado: *Tejiendo identidad. El rebozo en las mujeres purépechas de Michoacán* (2014), recupera la aportación del Weiner y Schneider expuesta en *Cloth and human experience* (1989), sobre las posibilidades comunicativas, técnicas y simbólicas que posee el textil, comunicando a través de éste valores, pertenencias ideológicas, disputas morales o éticas, relaciones de dominación o autonomía, entre otras.

Ramírez recalca que el universo textil posee tal importancia que forma parte de un lugar común de la sociedad, para describirla como un “tejido complejo”,

donde el tejido se ha vuelto una metáfora de la sociedad y los hilos son una metáfora de sus relaciones (Ramírez, 2014, p. 43).

El rebozo es una prenda que forma parte de la categoría de textiles tradicionales, al respecto se ha indagado desde distintas perspectivas, la etnográfica que hace descripciones puntuales sobre las tradiciones reboceras del país. En términos historiográficos, se ha rescatado el origen de la prenda en su utilidad desde las ideas judeocristianas, como una prenda para preservar el recato, hasta la concepción del rebozo como una prenda con múltiples utilidades en la actualidad.

Cuestionando el origen del rebozo como lo conocemos en la actualidad, Ana Paulina Gámez en el texto titulado: *El rebozo. Estudio historiográfico, origen y uso* (2009), realiza un análisis histórico puntual de la evolución textil y usos que la prenda ha tenido. Ubicando su origen en la tradición judeo cristiana, con las prendas de recato vinculadas a un uso ritual, pasando por el mestizaje producto de las avanzadas coloniales europeas y el encuentro con otras prácticas textiles de los sitios de dominación, las influencias estéticas, técnicas y las transformaciones que la prenda presentó a lo largo del tiempo.

En la historia de la indumentaria, el rebozo ha sido representativo en el vestido de la mujer mexicana a través de los siglos. Amalia Ramírez en su tesis para optar al título de Doctora en Historia, *El rebozo como elemento cardinal de la indumentaria mexicana. Historia de su producción, uso y circulación* (2013); argumenta que el rebozo es el objeto textil de mayor identidad en la indumentaria femenina mexicana, presente como elemento iconográfico en la plástica, el cine, la literatura y la poesía, en una búsqueda de expresión de “lo mexicano” en el arte.

Esperón Rodríguez (2017) en su trabajo de tesis *El Rebozo, tradición indígena. Un estudio etnográfico de la rebocería de telar de cintura de Guanajuato y Chiapas*, realiza un análisis etnográfico en torno a dos tradiciones textiles

mexicanas en Guanajuato y la chiapaneca. La tesis problematiza los conceptos de arte popular, la artesanía, el folklore, la indumentaria tradicional y las técnicas de elaboración de rebozos en ambas localidades.

Otra de las tradiciones reboceras del país es el estado de Oaxaca, que desde la región de la Sierra Sur, elabora rebozos en hilos de seda, cuya particularidad en el trabajo artesanal es la crianza de gusanos de seda, abona al análisis de esta tradición, Juliana Rodríguez, en su tesis *Representaciones sociales de los textiles de seda: el caso de San Pedro Cajonos, Oaxaca* (2018), se enfoca las representaciones sociales del trabajo de las mujeres reboceras de San Pedro Cajonos, en la Sierra Norte de Oaxaca, describiendo los procesos de crianza de gusano de seda, el trabajo textil a través de las técnicas de hilado y el tejido de las prendas de rebozo, además de los procesos de comercialización de rebozo.

En este breve acercamiento a las fuentes tanto de divulgación como académicas, nos permite observar, por un lado, el consistente vínculo que existe de las primeras con las narrativas oficiales desarrolladas a lo largo del siglo XX sobre la producción artesanal y textil tradicional en México, buscando respaldarla desde ideas de belleza, un pasado identitario común prehispánico y la riqueza y diversidad cultural de las tradiciones artesanales.

Resultando una producción utilitaria difunde contenidos ideológicos relacionados a los objetos, dejando de lado las experiencias de vida de las y los artesanos y sus comunidades. Por el lado de los textos académicos, podemos observar un nivel de análisis más complejo, que involucra tantos elementos simbólicos, los modos de trabajo en el entorno artesanal, los modos de supervivencia de las comunidades productoras, cuestiones de género enfocadas en la producción artesanal femenina, cuestiones semióticas producto de la relación entre las narrativas oficiales, entre otros. Con ello se busca sentar posiciones políticas al respecto, en otros promueve ampliar las reflexiones sobre el tema y delimitar de formas más consistentes las fronteras entre los conceptos de artesanía, arte popular y textiles tradicionales.

No obstante, lo indagado y escrito respecto a los temas, aún queda trabajo investigativo por hacer que refleje la realidad contemporánea de las comunidades artesanales, derivado de que en las producciones realizadas se observa un carácter jerárquico de los actores involucrados, destacando la visión etic de quien investiga y pone relevancia en los aspectos que considera interesantes comunicar, además resulta compleja una generación de conocimiento desligada de las narrativas oficiales, aun existiendo en la actualidad nuevas perspectivas de abordaje de las y los actores artesanales, para observarlos más íntimamente, desde sus propias voces que generen canales de diálogo más enfocados a la colaboración y a la construcción de narrativas propias que respalden el amplio panorama de las producciones artesanales y textiles en México y Latinoamérica.

Narrativas en torno a la producción rebocera de Santa María del Río

Respecto a la tradición rebocera de Santa María del Río, ésta ha sido estudiada desde la idea de la preservación y la continuidad de la expresión artesanal como parte de la identidad del pueblo, subrayando que la construcción de estas narrativas se encuentra enlazada a las fuentes oficiales, ya que buscan generar un canon representativo que delimita y diferencia su producción rebocera de otras existentes en el país.

La primera publicación en la que se habla de su vocación rebocera, fue en el texto de corte anecdótico de Francisco Sustaita, *El rebozo de Santa María del Río, San Luis Potosí* (1932), donde el autor describe diversos aspectos de la vida cultural sanmariense, haciendo énfasis en la localidad como un centro rebocero, adjudicando el título a Santa María del Río como la Cuna del Rebozo.

En “El Rebozo” (2008), publicado por la revista *Artes de México*, Marta Turok presenta Bolitas, palomos y caramelos de Santa María del Río, donde describe de manera sintética algunos elementos estéticos y técnicos del rebozo sanmarinense.

Publicado en San Luis Potosí, por la Cruz Roja Mexicana, coordinado por el promotor cultural Luis López Palau y con textos de las investigadoras Isabel Monroy y Luz Carregha, el texto *Una región de tejedores. Santa María del Río* (2002) es un esfuerzo por mostrar los procesos de elaboración del rebozo sanmarinense, así como los talleres familiares en los cuales se ha llevado a lo largo de varias generaciones la confección de rebozos en seda y artisela.

Pese a la larga trayectoria de la producción rebocera en Santa María del Río, resultan escasos los trabajos investigativos realizados, los cuales, como reiteramos se concentran en aspectos técnicos y estéticos del tejido de rebozos. Buscando resaltar la autenticidad de sus procesos creativos y resaltando la diferenciación de otras producciones, diferencias que en realidad resultan difusas, pues tanto las técnicas como las inspiraciones están sumamente alimentadas por otras tradiciones reboceras.

Asimismo, las generalidades desde las que se aborda la producción rebocera en Santa María del Río presentan un panorama habitual a las narrativas y fuentes ya presentes. Restándole importancia a particularidades del contexto artesanal, a las experiencias de vida de las y los artesanos y a los sitios donde esta actividad se arraiga y continúa revitalizando, tal es el caso de la Escuela del Rebozo, espacio de creación artesanal presente en la localidad desde mediados del siglo XX, que ha congregado a una comunidad creativa y dinámica a lo largo del tiempo y que actualmente mantiene una presencia a nivel internacional con la producción de rebozos para distintos nichos de interés. Careciendo de investigaciones que hablen del sitio, su relevancia, la presencia de su comunidad y los alcances que continúa trabajando como espacio creativo de preservación de una técnica artesanal, siendo esta carencia una invitación a ampliar la información disponible y lo más importante, ampliar el diálogo colaborativo desde las y los artesanos involucrados en el espacio.

Conclusiones

En este acercamiento a las fuentes de las narrativas en torno a los conceptos de artesanías, arte popular y textiles tradicionales, podemos identificar tres fuentes: la oficial, la de divulgación científica y la académica. Desde las fuentes oficiales es relevante la necesidad de evidenciar todas las dimensiones involucradas en la producción artesanal mexicana como un sello distintivo, identitario y diferenciador de otras producciones tanto artesanales como textiles, conformando una visión preservadora de las tradiciones, una visión desarrollista que destaca la dimensión económica y agrega una dimensión jurídica para la protección de las creaciones colectivas.

Respecto a las fuentes de divulgación científica, éstas buscan dar a conocer los contextos artesanales a través de descripciones de materiales, técnicas, procesos artesanales y modos de vida.

Mientras que las fuentes académicas, presentan niveles de análisis más complejos, poniendo sobre la mesa cuestionamientos respecto a los modos de reproducción del trabajo, perspectiva de género en la producción artesanal, análisis semióticos referentes a la tónica del trabajo artesanal y las ideologías vertidas en la práctica, las cosmovisiones vinculadas a los oficios tradicionales, la iconografía, la estética, los usos, consumos y redes de comercialización entre otras. Ampliando el panorama respecto a los modos de vida del contexto artesanal y debatiendo sobre los límites y características de los conceptos presentados. En este sentido, las narrativas cuestionan o suman a las narrativas oficiales existentes.

Capítulo. 2. La Escuela del Rebozo de Santa María del Río y su oficio rebocero.

Después de revisar las principales narrativas construidas en torno al arte popular y los textiles tradicionales en México, resulta necesario aproximarse a un espacio concreto donde dichas categorías adquieren sentido desde la práctica cotidiana. La Escuela del Rebozo de Santa María del Río constituye un caso particularmente significativo, ya que su trayectoria histórica permite observar las formas en que las políticas culturales, los procesos de enseñanza artesanal y las dinámicas comunitarias han contribuido a la preservación y transformación del tejido de rebozo en San Luis Potosí.

Este capítulo aborda los antecedentes históricos del trabajo rebocero en la localidad, la creación de la Escuela del Rebozo como estrategia institucional de preservación artesanal y las trayectorias de personajes representativos cuya labor ha dado continuidad al oficio. A través de estos elementos, se busca comprender cómo la Escuela del Rebozo se consolidó como un espacio de producción simbólica y técnica dentro de la tradición textil mexicana.

El primer acercamiento a la Escuela del Rebozo de Santa María del Río fue en el año 2020⁷, cuando me invitan a colaborar como investigadora en su espacio museístico destinado a la difusión de la cultura en torno a la creación de rebozos de seda y artisela.

La encomienda consistía en generar información respecto a la labor artesanal de la Escuela del Rebozo para darla a conocer al público en general. Pese a que conocía algunos aspectos de esta producción, pues el espacio posee una narrativa oficial que considera al municipio de Santa María del Río como la “Cuna del Rebozo” a nivel nacional, a pesar de las disputas por la autoría de la prenda entre diversos centros reboceros del país, donde el principal “rival” es el pueblo de Tenancingo, en el Estado de México, que producen rebozos bajo técnicas similares, variando los materiales de elaboración.

⁷ La conformación de la Casa del Rebozo, con su dimensión museística, adicional a los talleres productivos, activos en Santa María del Río desde la década de los cincuenta, data del mes de septiembre de 2019.

La discusión se observaba como un *dimes y diretes* respecto a la designación del nombramiento, ya que los artesanos carecían de elementos claros para identificar el origen de sus propias narrativas y retomaron algunos datos o anécdotas vividas en carne propia o recuperando historias que sus antecesores les fueron contando a través de su estancia en la Escuela del Rebozo; brindando a las y los artesanos que permanecen trabajando en el recinto, motivos para continuar con el oficio rebocero.

En este espacio coincidí con artesanos y artesanas que tenían trayectorias diversas en el oficio; estaban presentes los más jóvenes que motivados por sus familias acudían a la Escuela para aprender y mejorar la técnica ya aprendida en casa. Hombres y mujeres de mediana edad que por diversos motivos habían acudido al espacio para aprender a tejer rebozos y una vez concluido su proceso de aprendizaje, decidieron quedarse, porque para ellos tejer rebozos era una motivación en sus vidas. También están presentes personajes con una amplia trayectoria y reconocimiento en la labor rebocera a nivel nacional e internacional.

El universo del tejido de rebozo en la Escuela del Rebozo se presentaba como un espacio de gran relevancia para la identidad del pueblo y como un aliciente para el trabajo artesanal realizado.

En este apartado, se presentarán algunos datos referentes a los materiales realizados en trabajo de campo entre los años 2020 y 2021 en las instalaciones de la Escuela del Rebozo, ubicado en el primer cuadro de la cabecera municipal de Santa María del Río; donde se hicieron colaboraciones con la comunidad de artesanas y artesanos activos en la Escuela del Rebozo.

Cabe resaltar que posterior a un breve análisis de la cuestión sobre lo escrito y dicho en torno al trabajo artesanal de tejido del rebozo tanto en la Escuela como en el pueblo, se percibía una carencia de interlocutores “no oficiales”, es decir, hacían falta las experiencias artesanales de las y los artesanos que en la

actualidad se encuentran en la práctica del tejido de rebozos. Por lo que resultaba primordial poner esas voces y esas experiencias al centro, sin importar que éstas no sean respaldadas por las fuentes oficiales que brindan reconocimiento a las y los artesanos con trayectorias destacadas.

Previo al acercamiento en campo con la comunidad de artesanas y artesanos de la Escuela del Rebozo de Santa María del Río, San Luis Potosí; en este capítulo se enuncian algunos datos historiográficos de la localidad, con la finalidad de contextualizar al lector respecto a la narrativa académica, sobre el origen fundacional del pueblo, como un espacio de intercambios culturales y mestizaje, además de ubicarlo como un sitio estratégico en el territorio del Norte de la Nueva España que favoreció el desarrollo económico de actividades como la minería y ser considerado un espacio de resguardo y seguridad para los viajeros que transitaban los caminos, en un escenario de guerra y conquista.

En contraste, cabe resaltar el carácter de crónica que la narrativa del origen este oficio, que ha integrado algunos datos históricos y otros provenientes de la narrativa oral del pueblo, especialmente sobre el origen de la prenda de rebozo, que combinado con las narrativas oficiales ha abonado al imaginario de la “cuna del rebozo”, romantizando el trabajo artesanal como un elemento identitario original que determina la historia y la vocación de su población.

Una vez evidenciada la necesidad de que la Escuela del Rebozo sea considerado un sitio de preservación y revitalización de la rebocería tradicional, además de la relevancia que el sitio tiene en la identidad cultural de Santa María del Río. Con la creación de la dimensión museográfica, se integran a la narrativa algunos datos relevantes al origen del rebozo como una prenda elemental de la identidad textil mexicana, pormenores respecto al origen de las materias primas utilizadas para la elaboración de rebozos de seda; además de presentar una sistematización de las narrativas artesanales locales, delimitando su estética, la iconografía predominante y abordando una línea explicativa sobre la elaboración

de rebozos y la presentación de prendas relevantes para la comunidad de artesanas y artesanos en los últimos veinte años.

De esta manera, se presentan en este apartado las narrativas que rodean la actividad artesanal rebocera de Santa María del Río, para reconocer las influencias que ha contribuido en la construcción de un imaginario sobre la relevancia de esta actividad, tanto para sus habitantes, como para las personas que estén interesadas en el tema, ya sea por curiosidad o con la finalidad de adquirir alguna prenda de rebozo.

Breves notas historiográficas de Santa María del Río.

La localidad de Santa María del Río se ubica a los 21° 45' - 22° 00' de latitud norte y a los 100° 40' - 101° 40' - 101° 00' de longitud oeste (Ferrer, 2011), en la meseta central de México, en el estado de San Luis Potosí, colinda al norte con los municipios de Villa de Reyes, San Nicolás Tolentino, Ciudad Fernández y la capital de San Luis Potosí; al este con Rioverde; al sur con Tierra Nueva, y al oeste con Villa de Reyes.

La investigadora María Elena Ferrer, en su texto *El poblamiento de Santa María del Río, San Luis Potosí. Siglos XVII y XVIII* (2011), menciona que existe la creencia popular de que la localidad fue poblada por primera vez en el año de 1542 y fue fundada de manera oficial en 1580; sin embargo se carece de sustento historiográfico. No obstante los primeros documentos datan entre 1600-1602, donde se menciona al territorio como un sitio inhóspito y despoblado.

Otro dato relativo a la fundación o poblamiento de Santa María del Río data del año 1603, que corrobora la existencia del pueblo, por parte de Fray Marcos Rodríguez, quien indica que en el pueblo no había convento, sino que era considerado “visita”. Al siguiente año, en 1604 se funda la doctrina franciscana en el sitio, lo que implicaba la residencia de religiosos, subiendo así de categoría al pueblo. Por lo que Ferrer considera que “como fecha aproximada de fundación del pueblo se ha propuesto en el marco de estas referencias, el año

de 1600” (Ferrer, p. 25, 2011). Mismo año en el que se establece en el territorio la figura militar del presidio, que significó una formalización del asentamiento en la avanzada de conquista del norte de la Nueva España.

El norte de la Nueva España y el pueblo de Santa María del Río formaban parte de lo que en la segunda mitad del siglo XVI, era considerado frontera, por carecer de experiencia de expansión o de colonización (García Martínez, 1994, en Ferrer, 2011). Aunado a que de acuerdo a la legislación de las Indias⁸, al concentrar a la población indígena, para administrar el uso de su mano de obra y facilitar el trabajo de evangelización, Santa María del Río era clasificado como *nuevo pueblo de indios*, derivado de la presencia de su población nómada y seminómada, donde la política se aplicó a través de la concentración de indios “hispanizados” (Ferrer, 2011, p. 20) con indios seminómadas. Por lo que el pueblo de Santa María del Río, fuera considerado como un pueblo de frontera “dentro del obispado de Michoacán y administración política de San Luis Potosí” (Ferrer, 2011, p.22,). Lo que le dio una mayor presencia a la idea de una frontera defensiva, a través de la figura del presidio, cuyo principal objetivo era el de servir como bastión militar. Ya que la avanzada colonizadora del norte de la Nueva España, implicó complejas luchas entre españoles y naturales, quienes a comparación con las sociedades Mesoamericanas, carecían de un territorio, asentamiento o localización delimitado, lo que dificulta la creación de estrategias militares por parte de los españoles. Además de apoyar las misiones religiosas que acogían a “indios de paz”, que eran indios sometidos en proceso de aculturación (Ferrer, 2011), para defenderlos de los considerados indios “bárbaros” o “salvajes”, denominados genéricamente en la región como chichimecas.

Con la explotación minera de Zacatecas y San Luis Potosí y de otros centros mineros del norte de la Nueva España por parte de los españoles, era necesarios trasladar la plata a la ciudad capital, la Ciudad de México, lo que implicaba un riesgo constante transitar por un territorio en guerra, por lo que se trazó un camino entre Zacatecas y la capital, que requirió asegurarlo a través de

⁸ Miguel Ángel Porrúa (editor). Recopilación de las leyes de los Reinos de las Indias, México, Porrúa, Editores, 1987

la instalación de una red de presidios, convirtiendo a la edificación de Santa María del Río como un sitio de abasto comercial y de refugio, por considerarla una escala segura, al encontrarse cerca de caminos importantes que atravesaban el norte del territorio de la Nueva España.

Se asume que a la llegada de los españoles, el territorio estaba poblado por un único grupo local, los guachichiles, designados de manera genérica como un subgrupo de los chichimecas; que de acuerdo a fuentes documentales y a registros arqueológicos (Powell, 1980 en Ferrer, 2011), subsistían del consumo de plantas como el mezquite, el maguey, nopales, tunas, cactáceas como la biznaga, así como calabazas silvestres y nueces. Además, fueron experimentados cazadores de fauna pequeña como roedores, aves y reptiles (Ferrer, 2011).

Se presenta la idea del chichimeca como un habitante “natural” del norte de la Nueva España, que de acuerdo a los cronistas de la época y quienes hacían énfasis en las formas de vida o costumbres que se consideraron reprobables, posee características que los identificaron como indios salvajes, bárbaros y sin capacidad para el trabajo.

No obstante que los guachichiles eran el grupo étnico predominante en el territorio, otros investigadores como Soustelle (1993, en Ferrer, 2011) afirma que existía la presencia de otomíes como otro grupo numéricamente importante, derivado de la cercanía con centros culturales del Valle de México; que por diversas razones como expansión territorial, búsqueda de recursos, guerras o enfermedades, sugiere que previo a la llegada de los europeos, Santa María del Río ya era ocupada también por población otomí.

Además, el mismo autor supone un vínculo de parentesco entre otomíes y tlaxcaltecas, surgido tiempo atrás. Por lo que Ferrer (2011) señala que en el territorio había presencia de al menos tres grupos étnicos al momento de la fundación de Santa María del Río, tomando en cuenta que gran parte de la colonización de los indios de la frontera norte, se llevó a cabo gracias a la introducción de indios aliados, por lo que para finales del siglo XVII, el

asentamiento debió haber sido un pueblo étnicamente plural, que además ya era hogar de familias españolas.

Estos últimos datos, resultado de una investigación historiográfica, dan cuenta de un proceso de colonización amplio y con procesos dispares en cuanto a la ocupación étnica del territorio y además del reconocimiento de un ordenamiento político, militar, religioso y económico en la región, suponiendo un proceso de asentamiento desde la perspectiva de permanencia y desarrollo del norte de la Nueva España.

Santa María del Río: narrativas de su fundación.

Siguiendo la línea comparativa, entre las narrativas presentes en Santa María del Río y las versiones sobre su fundación y consolidación como un pueblo de tradición rebocera, motiva la presencia de voces relevantes en su creación, que desde una perspectiva antropológica, abonan a la constante revitalización de las mismas. Tal es el caso de la información proporcionada por el cronista municipal, el profesor Francisco González, quien en entrevista colaboró al aportar algunos datos de carácter narrativo sobre la fundación de Santa María del Río.

El profesor González mencionó que a la llegada de los españoles, el territorio estaba poblado por diversos grupos nómadas designados como chichimecas; nombre impuesto por los aztecas debido a que portaban sus cabezas, cabellos y accesorios teñidos de color rojo. A los cuales les fueron eliminados sistemáticamente sus rasgos culturales a lo largo de los procesos civilizatorios. Sin embargo, se cree que mantuvieron un alto grado de desarrollo en técnicas de tejido con fibras vegetales pertenecientes a la diversidad de yucas y lechuguillas presentes en la región.

Oficialmente es en el año de 1542 que ocurre la fundación del pueblo de Santa María del Río, atribuido al fraile franciscano Bernardo Cossin y al cacique otomí Juan de Santa María, congregando a indígenas otomíes y guachichiles principalmente en el asentamiento.



Imagen 1. Taller de la Escuela del Rebozo, antes de convertirse en museo-taller. Autoría. Carol Ventura (2001), disponible en: <https://carolventura.com/escuela.htm>

Siendo un asentamiento español, la población originaria fue acompañada por familias otomíes y tlaxcaltecas para abrir los caminos de pacificación y estabilidad para la nueva localidad, estableciéndose en villas, convirtiéndolos al catolicismo y comenzando con un proceso de “civilización” a partir de la

convivencia con otras etnias. Dando como resultado la anulación de sus artes y oficios.

Sin embargo, dicho asentamiento fue abandonado durante seis años debido a las hostilidades entre los grupos poblacionales establecidos. Regresando en el año de 1610 congregando a las poblaciones dispersas.



Imagen 2. El Maestro Cecilio Duarte preparando los hilos para tejer un rebozo. Autoría. Carol Ventura (2001), disponible en: <https://carolventura.com/escuela.htm>

Este hecho dio origen a una de las divisiones territoriales existentes hasta la actualidad. Donde se otorga el territorio denominado *Pueblo de abajo*, para la nación otomí y *Pueblo de arriba* para la nación guachichil, división que dio origen a procesos organizativos hasta el presente en términos rituales y festivos⁹.

Se cuentan con registros de la actividad de tejedoras por parte de las mujeres otomíes, en el siglo XVI, donde las mujeres sabían hacer labores bordadas en

⁹ Sin embargo, esta división organizativa no guarda una identidad étnica, ya que en Santa María del Río y en el ámbito artesanal, se reconocen como gente mestiza, que aunque, ubican un vínculo ancestral tanto con población otomí como chichimeca, su proceso relacional lo contemplan desde el lugar físico y social del territorio común únicamente.



Imagen 3. La Maestra Luisa Govea en el proceso de amarrado (ikat), para definir en los hilos el diseño de jaspeado que tendrá el rebozo. Autoría. Carol Ventura (2001), disponible en: <https://carolventura.com/escuela.htm>

las mantas, naguas y huipiles labradas con hilo de maguey que hilaban y posteriormente tejían, sin contar con un antecedente de la fecha en que se comenzaron a tejer rebozos de seda en Santa María del Río.

El rebozo de Santa María del Río, oficio tradicional artesanal

Continuando con los datos aportados en entrevista por el cronista municipal Francisco González, referentes al oficio rebocero de la localidad. Considera que derivado de los procesos civilizatorios ejecutados en Santa María del Río, era la población otomí, quienes poseían el conocimiento del trabajo con el telar de cintura, sentando un precedente de la localidad enfocado al tejido de rebozos artesanales.

Teniendo como antecedente el conocimiento de otomíes en la técnica del telar de cintura, fueron los padres franciscanos los principales promotores del oficio artesanal, quienes orientaron el tejido de la seda, al mismo tiempo que promovieron el cultivo de la morera, planta en la que vive el gusano, del cual se obtiene este material. Siendo el *mamatl* otomí la primera referencia de la prenda,

la cual era una prenda en forma de capa usada por las mujeres para protegerse del clima y empaquetar cosas. Por lo que el oficio en Santa María del Río floreció en la época colonial y en el México independiente. Por lo que en el siglo XVIII el uso del rebozo se extendió por todas las clases sociales, obteniendo piezas textiles con manufacturas cada vez más finas, inclusive, se establecieron por parte de autoridades virreinales ciertas leyes o reglas para su uso y elaboración.

El uso del rebozo se popularizó a lo largo del tiempo, pero es en tiempos de la Revolución Mexicana cuando la prenda fue sumamente usada por las soldaderas, proporcionándoles cobijo y una indumentaria adecuada para conservar sus pertenencias, equiparando a la prenda con las mantillas españolas, usadas por las mujeres para cubrirse la cabeza previamente al entrar a la iglesia. Estas prendas fueron diversificadas en sus materiales de elaboración conforme a las posibilidades económicas de quien las solicitaba. Dando la posibilidad de su manufactura con materiales como el algodón, la seda o la artisela posteriormente.

Fomentando también la creación de diseños originales, tradicionales o con hechuras precisas por encargo. De acuerdo a la información aportada por el profesor González, tradicionalmente los rebozos se elaboraban en talleres familiares por hombres y mujeres por igual, donde el empuntado era realizado exclusivamente por mujeres, determinando costumbres, rituales e inclusive su uso, dentro de los hogares, por mujeres adultas, jóvenes y niñas; hasta la actualidad, donde los rebozos son portados por las mujeres del pueblo en festividades tradicionales, peregrinaciones o eventos civiles.

La Casa del Rebozo. Espacio del Universo Artesanal Potosino. Narrativas museográficas sobre el oficio rebocero.

Como se mencionó al inicio de este apartado, en la cabecera municipal de Santa María del Río, en la actualidad existe un espacio museístico denominado la Casa del Rebozo, producto del interés de la comunidad artesanal y de las autoridades estatales y municipales,

por crear un sitio que brinde información oficial sobre el oficio tradicional representativo de la localidad. Este recinto cultural, forma parte del inmueble que es conocido como la Escuela taller del Rebozo, el cual, desde su fundación en el año de 1953 y ha sido punto de encuentro entre la población sanmarinense para continuar y preservar el oficio del tejido de rebozos de seda, generando una identidad tradicional textil en la localidad.

A la fundación de la Escuela-taller del Rebozo en Santa María del Río, le antecede el proceso de construcción del Estado Cultural Mexicano, donde las creaciones del pueblo fueron puestas en el escenario para contribuir a las narrativas identitarias de la nación mexicana.

Es en el año de 1921, en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia de México, que se inaugura la primera Exposición de Arte Popular (González, 2015), donde se presentaron las producciones artesanales de distintas latitudes del país, abriendo la puerta al diálogo en torno a las comunidades artesanales, su valoración y la preservación de sus oficios y técnicas tradicionales, además de ser el antecedente de las políticas indigenistas en México y América Latina para las próximas décadas (Rubín de la Borbolla, 2015).

En 1939 se funda el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que funda el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares en el año de 1951, para apoyar el desarrollo y creación artesanal en México, creando e implementando políticas públicas y acciones para el fomento del arte popular nacional, a través de centros de capacitación para el rescate de técnicas artesanales tradicionales y favoreciendo la distribución de materias primas a las comunidades artesanales. Será en este contexto que en el año de 1953 se fundó en el municipio potosino de Santa María del Río la Escuela taller del Rebozo, para darse a la tarea de preservar el oficio de tejido de rebozo de seda.

Desde su fundación, la Escuela taller del Rebozo ha sido un sitio de transmisión y enseñanza del oficio, a lo largo de poco más de setenta años, donde toda persona originaria de Santa María del Río puede aprender el oficio.

En el año 2001, la comunidad de artesanos de Santa María del Río, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes Tradicionales, otorgado por el Gobierno mexicano desde 1945, para promover el desarrollo tecnológico y cultural en el país, a personas u organizaciones no gubernamentales, que tengan una participación destacada en los ámbitos de la ciencia y la cultura. Por lo que parte del premio se destinó a la rehabilitación del inmueble ubicado contra esquina de la iglesia de la Virgen de la Asunción, en la plaza principal del pueblo.

La conformación del actual proyecto de la Casa del Rebozo, integra una escuela para la enseñanza de la técnica del tejido del rebozo y una sala museográfica para la exhibición de esta prenda textil, que coloca a la localidad y al espacio como referente del arte popular mexicano. Configurándose además, como un espacio de formación, preservación y mejora de las técnicas tradicionales del tejido del rebozo, así como el único museo en el país dedicado a la difusión y promoción del rebozo de seda de Santa María del Río.

Narrativas museográficas

En este apartado se presenta la propuesta investigativa y conceptual de la sala de exposición de la Casa del Rebozo, que sustenta el proyecto museográfico; que contempla aspectos como la relevancia histórica del rebozo a nivel nacional y regional, los valores estéticos que guarde y el contexto artesanal que posee. Tratándose de una propuesta interdisciplinaria que brinda una visión del rebozo como punto central de la escuela, abordando al mismo tiempo la diversidad natural de la flora y fauna de la localidad. Cabe destacar, que la labor investigativa de esta sala museográfica corrió por parte del Museo de Arte Popular (MAP), en colaboración con El Colegio de San Luis A.C., centro de investigación local en la capital de San Luis Potosí.

La información disponible al público en la sala museográfica se centra en el rebozo de Santa María del Río, desde dos perspectivas: Contexto e historia, que aborda las influencias, mezclas, mestizaje y herencia prehispánica de la prenda, tomando en consideración aspectos históricos, naturales, sociales y simbólicos del rebozo como prenda nacional. Y la otra parte, la que está enfocada en la

producción del rebozo in situ, abordando el desarrollo de técnicas, estilos, calidades, usos, valoraciones y conservación de las técnicas de manufactura del rebozo en la Escuela. Además de incluir temas relacionados a la corriente denominada “historia desde abajo”¹⁰, que aborda temáticas relacionadas a la comunidad artesanal y su importancia en las dinámicas sociales.

En la narrativa historiográfica del actual espacio Casa del Rebozo, se detalla que la materia prima para la manufactura de los rebozos de seda de Santa María del Río, se obtiene de los capullos de la oruga domesticada nativa de China, denominada gusano de seda (*Bombyx mori*). Cuyo ciclo de vida comienza con la eclosión de las larvas de gusano de sus huevecillos, durante un ciclo de 33 días, donde se dedican a comer hojas frescas del árbol de morera, derivado de este proceso de crianza, las larvas llegan a aumentar su tamaño hasta treinta veces. Una vez concluida su crianza, las larvas tejen su capullo rodeándolo con un filamento de seda que secretan de su boca, el cuál llega a medir más de un kilómetro.

Las larvas permanecen dentro de su capullo por espacio de veintiún días, previo a que los gusanos emerjan como mariposas y rompen los filamentos. Durante esta fase los capullos se hierven para matarlos. La seda producida es un filamento continuo y hueco. Eso le da sus características como el brillo, capacidad térmica, fuerza y resistencia. De igual manera, estas cualidades permiten absorber bien los colorantes en el proceso de teñido de los hilos. Para devanar la seda y formar los hilos se toman los filamentos de varios capullos y se tuercen juntos para formar hilos.

La crianza de gusanos de seda, su hilado y el tejido de telas de seda comenzó en China alrededor del año 2,800 a.c. Durante siglos el proceso de crianza fue exclusivo de las fronteras chinas y fue a partir del año 200 a.c, que la producción de telas comenzó a traspasar los límites occidentales del Imperio Chino, para llegar a tierras mediterráneas a través del trayecto comercial denominado como

¹⁰ La Historia desde abajo, retoma las experiencias y la participación de personas ignoradas por convencionalismos metodológicos. Se recaba vía oral, que es transmitida por sus protagonistas o por las generaciones que crecieron escuchando las anécdotas y vivencias en forma de historias.

la Ruta de la Seda, logrando contrabandear los huevecillos de la seda desde China, comenzando en el año 552 la sericultura y la producción de telas de seda en el Mediterráneo. Es durante el siglo IX que los árabes aprenden el oficio de la sericultura y el tejido de telas, difundiendo la técnica en los territorios conquistados en Medio Oriente, el norte de África y el sur de España, conocido como Al Andalus¹¹, siendo un sitio de clima propicio para la crianza de gusanos de seda, dando pie al florecimiento del oficio durante varios siglos.

La introducción de la sericultura en la Nueva España sucedió posterior a la conquista de México-Tenochtitlan en 1521, donde se comenzaron a importar los huevos de gusano de seda con la intención de iniciar la cría, aprovechando la mano de obra disponible en la colonia. Sin embargo, su cultivo formalmente comenzó en el año de 1523 en Chapultepec y Coyoacán, de ahí se difundió a partir del año de 1528 a otras localidades. Años más tarde, en 1540 los misioneros introdujeron la labor en la Mixteca oaxaqueña y en la región de Pátzcuaro y los pueblos circundantes del Obispado de Michoacán. Extendiéndose además a los estados de Puebla, Morelos, México y Colima. Durante el siglo XVI el cultivo de la seda se organizó en una estructura económica que permitió a los conquistadores aprovechar la mano de obra indígena, pagar a los caciques el tributo de la seda y vender y sufragar gastos de las avanzadas de evangelización de ese momento.

El tejido de telas de seda era considerado un lujo, por lo cual eran de elevados costos y se consideraba un trabajo prestigioso, por lo que se le denominó Arte Mayor de la Seda. Las personas que se dedicaban a ello requerían años de preparación y una licencia para realizar su trabajo, la cual se conseguía después de presentar varios exámenes, donde los artesanos se organizaban en gremios por ciudades dedicadas al mismo oficio y trabajaban según reglamentos denominados ordenanzas. Los talleres afiliados al gremio se encontraban a cargo de un maestro que dominaba el arte y era dueño del establecimiento,

¹¹ Al-Ándalus o Hispania Musulmana, se refiere al nombre que en la Edad Media dieron los musulmanes a la península ibérica bajo su poder entre los años 711 y 1492, en territorios actualmente pertenecientes a España, Portugal, Francia, Andorra y el territorio británico de ultramar de Gibraltar.

donde al mismo tiempo trabajaban oficiales asalariados y aprendices que capacitaban en todas las tareas.

El Arte Mayor de la seda, sobrevivió en México hasta mediados del siglo XIX, siendo las ciudades más relevantes de estos gremios las ciudades de Oaxaca y Puebla.

La decadencia de la sericultura novohispana sucedió a partir de 1581, después de décadas de crecimiento, debido a varias causas, como la disminución de la población indígena por las epidemias; la prohibición de plantar moreras en las colonias, dictada por el rey Carlos II de España, para proteger la producción de la seda española; el traslado del capital a la minería y la llegada, a partir de 1585 de madejas y telas de seda desde Asia en el Galeón de Manila. Pese a los intentos de reintroducir el cultivo de la seda en Nueva España a finales del siglo XVIII, la industria nunca se recuperó, manteniéndose solo en algunas poblaciones de la Mixteca Oaxaqueña y la Sierra de Oaxaca, donde aún hoy se practica.

Respecto a la producción rebocera en Santa María del Río, se apunta a que debido a los problemas derivados de la Guerra Guachichila, la fundación del pueblo se asentó definitivamente en el año de 1610, siendo originalmente un pueblo de agricultores, dedicados a la siembra de maíz, frijol y calabaza, así como de árboles frutales. Sin embargo, desde finales del siglo XVIII, se realizaban artesanías, entre ellas, los rebozos; los muebles de taracea y objetos de cera para festividades religiosas. En documentos virreinales se menciona la producción de rebozos en diversas ciudades de la Nueva España, pero no hay ninguna noticia sobre las prendas de Santa María del Río, es posible que la elaboración de rebozos en la villa comenzará a finales del siglo XVIII, sin embargo, se anuncia finalmente la producción de rebozos en el año de 1869.

Según la información disponible en la sala museográfica, existe un hueco documental sobre la producción rebocera en Santa María del Río, hasta la reciente fecha de 1940, donde al estar a punto de desaparecer, se crea en 1953

el Taller-Escuela de Artesanos¹² en la población, para darle continuidad al oficio, cuando los diseños tradicionales de los rebozos que se elaboraban en la localidad: pinto abierto o número 4 y bolita o número 1¹³, se le sumaron otros modelos introducidos desde Tenancingo, otra localidad rebocera del país. El impulso generado por el taller-escuela, cobró tal relevancia, que en 1963 un grupo de miembros de la comunidad artesanal fundaron la Asociación de Reboceras, encargada de promover la enseñanza de la rebocería en el pueblo.

Los datos históricos presentes en la sala de exhibición del museo, atienden la importancia del aporte de las comunidades artesanales sanmarienses en el patrimonio cultural inmaterial, donde el rebozo es un legado visible a través del tiempo y los pioneros de este oficio fueron tejiendo con los hilos de cada rebozo, historias y herencia palpables aún en la actualidad.

Al mismo tiempo, el recorrido por la sala busca sensibilizar al público sobre las problemáticas que enfrenta la producción rebocera en la actualidad, ya desde varias décadas atrás, los productos vinculados al arte popular mexicano han encontrado nichos de comercialización en las industrias turísticas y vinculándose íntimamente en términos de desarrollo económico. Dichas lógicas han transformado la visión del contexto artesanal, viendo como vía de salida a sus productos en los diversos circuitos turísticos, trayendo consigo ciertas desventajas en términos de la valoración de los productos artesanales.

Tomando en cuenta que cada pieza elaborada, posee un contexto experiencial y cultural de las manos que lo realizan, por lo que el costo de cada pieza de rebozo suele elevarse considerablemente, lo que ha dado pie a generar posibilidades de comercialización de piezas semi artesanales con procesos de elaboración menos costosos, en términos de tiempo de trabajo por cada una de ellas por parte de los artesanos.

¹² Se enuncia en sus inicios como Taller-escuela, porque tenía el objetivo de ser un centro productivo y de formación, sin embargo, pese a que se continuó con la actividad productiva, la población la identificó hasta la fecha, como “escuela”, dado que se le dio un impulso primordialmente a la enseñanza de la técnica.

¹³ En la tradición textil de Santa María del Río existen diez diseños tradicionales, que corresponden a la iconografía plasmada por medio de la técnica de reserva denominada “ikat”, con la que decoran los lienzos de rebozo.

En la actualidad en el pueblo, se observan textiles y piezas de diversas técnicas artesanales con manufacturas semi industrializadas, para poder producir mayor cantidad de elementos que respondan a las exigencias del mercado, incorporando en su mercado artesanal productos tejidos con maquinaria, únicamente conservando la parte del empuntado elaborado a mano. Sin embargo, este incremento en la demanda trae consigo que se hagan pasar muchas de estas piezas como productos elaborados de forma artesanal, en detrimento de la valoración de la producción manual cuidadosa.

Este proceso conlleva desventajas para los talleres independientes y familiares que realizan dichas prendas apegadas al proceso tradicional; dado que muchos turistas optan por adquirir piezas baratas, desvalorizando la producción manual y dejando de lado el valor cultural que cada prenda hecha a mano en su totalidad lleva consigo. Contemplar el panorama desde esta perspectiva, pone en riesgo el futuro del oficio de tejedores de rebozo, al convertirse en una actividad poco rentable para un modo de vida digno de quienes lo ejercen. Al mismo tiempo, pone en riesgo la larga trayectoria y reconocimiento de una tradición local y de la confección particular de diversas posibilidades de una pieza tan valorada como lo es el rebozo de seda o artisela de Santa María del Río en el futuro.

Primer acercamiento etnográfico a la labor rebocera de la Escuela taller del Rebozo.

Ante la reciente reconfiguración del inmueble de la Casa del Rebozo, para el año de 2019, cuando se incorpora la dimensión museística, el espacio de taller para la enseñanza del oficio y la producción de rebozos, se destinó a la segunda planta de la casa. En ese espacio conocí a interesantes personajes de la vida artesanal a nivel nacional, quienes han contribuido en el proceso de construcción de la identidad rebocera de Santa María del Río y quienes a lo largo de mi estancia en la Casa del Rebozo, compartieron sus experiencias de vida en el contexto artesanal del pueblo y cómo el oficio es parte fundamental de su día a día.

La Escuela Taller del Rebozo de Santa María del Río, en la actualidad es un espacio formativo coordinado por la Secretaría de Desarrollo Económico del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, que año con año ofrece la posibilidad a la población local de formarse en el oficio. La dirección de la escuela estaba en ese tiempo a cargo del Maestro Arturo Estrada, destacado rebocero, quien comenzó su aprendizaje en ese mismo taller a la edad de nueve años, pasando gran parte de su crecimiento personal, vinculado a los saberes del tejido de rebozo y recibiendo instrucción de los pioneros de la Escuela. El maestro Arturo es un hombre de edad mediana, quién además de comenzar a muy corta edad su proceso de instrucción y ser instructor de la Escuela, también se ha consolidado como un referente en el tejido de rebozos tanto tradicionales como de innovación a nivel nacional e internacional.

Conforme a la organización de un taller artesanal colonial, la Escuela taller del Rebozo tiene una organización encabezada por un maestro artesano, oficiales y aprendices. Ahí se encuentran presentes Rocío Reyes Orduña, María Salazar, Cecilia Reyna Alvizo, María de Jesús Torres, Hilario, Óscar González y José Luis González. Quienes transmiten de manera directa los saberes de la técnica del tejido a los aprendices, y al mismo tiempo se dedican a producir piezas de rebozo, los cuales colocan en concursos a nivel nacional.

Los aprendices tienen diversas trayectorias desde el ámbito formativo, ya que todos inician su aprendizaje en el curso que oferta la Escuela dos veces al año. En ese curso, se familiariza al alumno con los materiales e instrumentos para el tejido y la técnica, culminando con la elaboración de una pieza de rebozo propia, de diseño tradicional. Si desean continuar con el aprendizaje, comienza elaborando rebozos aprendiendo los patrones de diseño tradicionales de Santa María del Río e involucrándose poco a poco al conocimiento de la técnica del empuntado. De acuerdo a las conversaciones informales con las y los artesanos, comentan que la “graduación” de su aprendizaje, termina cuando aprenden a realizar íntegramente un rebozo de diseño caramelo, siendo este el más complejo en su proceso de elaboración.

Con la inquietud de conocer las motivaciones de los integrantes del taller, de los tres niveles, tuve un diálogo con Óscar, artesano de 29 años con 8 años dedicados al tejido de rebozos. Para él, el proceso de aprendizaje ha sido una revelación importante en su vida adentrarse en este oficio artesanal. Piensa que ha sido una experiencia muy provechosa, expresando: *“me di cuenta que yo nací para tejer”*. Estas palabras son muy positivas, en el sentido de que la realidad del aprendizaje del tejido de rebozos es compleja.

“Para aprender a tejer se requiere ser muy paciente”, expresó Rocío –artesana con más de 4 años de trayectoria- *“porque si nos falla la paciencia, podemos olvidarnos de las cuentas de los hilos, perder el diseño y arruinar todo el rebozo”*.

Algunos comparten que comenzaron con su aprendizaje desde su entorno familiar, particularmente en la infancia, pues se criaron en talleres de tejido de rebozo liderados por sus abuelos o padres, quienes les transmitieron sus enseñanzas y saberes en torno al oficio. Otros más, se sintieron atraídos por una convocatoria a tomar cursos en la Escuela taller del Rebozo. Las motivaciones que tuvieron los artesanos para adentrarse en el tejido del rebozo son diversas. Unos se acercaron buscando alguna ocupación mientras encontraban un trabajo, otros buscaban distraer su mente de los problemas personales que los aquejan en aquel momento. Para otros, su motivación para aprender fue hacerse un rebozo para sí mismos, porque en Santa María del Río, en los días de fiesta, las mujeres lucen sus más coloridos rebozos, sacando sus mejores galas del baúl.

En este primer acercamiento a la comunidad de la Escuela, a través de charlas informales, resultaba genuino comprender las motivaciones que tenían en sus vidas para dedicarse de manera formal o por pasatiempo al tejido de rebozos, coincidiendo en que es haciendo un rebozo donde los artesanos depositan sus expectativas de vida, sus metas, sus ambiciones personales y sus sueños. Otra artesana de nombres Cecilia, expresó que *“para cada artesano tejer un rebozo es una devoción, una entrega hacia esa pieza textil que implica su mente centrada en cada hilo, en cada cruce, en cada torzal y en cada pasada por la*

urdimbre”. Hilario expresó que “*cuando un artesano teje se olvida del mundo que lo rodea, y al estar tejiendo viene a su mente ideas para comenzar nuevos rebozos*”, porque entre sus experiencias personales “*tejer un rebozo es lo más bonito que existe*”.

La patrimonialización del rebozo de Santa María del Río

En noviembre de 2016, el Gobierno del Estado de San Luis Potosí encabezado por el C. Juan Manuel Carreras y el Congreso del Estado, comunican el decreto del rebozo del municipio de Santa María del Río y su elaboración como Patrimonio Cultural Intangible en el Estado de San Luis Potosí¹⁴. Decreto elaborado con fundamento en los artículos 14, 33, 34, 35 y 36 de la Ley Local de Protección del Patrimonio Cultural. Con el objetivo de garantizar la preservación, protección de las prácticas y procedimientos de elaboración, promoción, realce y revitalización de este patrimonio en sus diversos aspectos. Contando con un panorama actual de procesos de patrimonialización de todo lo que pueda ser patrimonializable (expresiones, prácticas, producciones), ya sea por factores identitarios, económicos o políticos ¿Cuáles son las ventajas o desventajas de declarar la elaboración de rebozos bajo técnicas artesanales como Patrimonio Cultural Intangible? Para realizar este análisis, nos adentraremos de manera cronológica y sintética en la construcción de la idea de patrimonio, haciendo énfasis en la idea del patrimonio cultural intangible, caso en el que se categoriza la producción rebocera sanmarinense.

De acuerdo a Lourdes Arizpe en el texto *El patrimonio cultural en México. Ritos y festividades* (2009), el patrimonio cultural se compone de una propagación de significados, alojados en la memoria colectiva de los individuos y la trayectoria de su concepto ha sido larga y compleja, debido a que se fundamenta en la protección y/o defensa de la existencia e identidad de las personas. Sin embargo, la construcción del concepto y su análisis comienza a partir de la II Conferencia General de la UNESCO en 1947 y culmina con la ratificación de la

¹⁴ Decreto disponible en Plan de San Luis. Periódico Oficial del Gobierno del Estado. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://sic.cultura.gob.mx/documentos/2200.pdf>

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003. Arizpe sugiere que para comprender mejor el concepto, este debe ser analizado desde un marco de ideas contemporáneas en torno a la libertad cultural, la diversidad, el diálogo de las civilizaciones y conocimientos indígenas, como parte de una discusión internacional que plantea los retos que enfrenta la sociedad a principios del siglo XXI.

La preocupación por la protección del patrimonio cultural deriva de un acelerado proceso en la pérdida, transformación y reinención de las prácticas y representaciones culturales, que tienen lugar en el contexto de la globalización y los cambios ambientales globales, dando pie a la expansión del capitalismo mundial y a la consecuente pérdida de las culturas autóctonas. Abriendo la discusión sobre la defensa de la cultura, por parte de círculos intelectuales europeos, que apelando al romanticismo que poseen las cosmologías de las culturas antiguas, generan un discurso de libertad y belleza como los verdaderos valores de la cultura que podían expresarse a través del arte. Siendo además la cultura un sitio de pensamiento crítico para despertar el discernimiento en las sociedades capitalistas y cuestionar su trivial vida material (Arizpe, 2009, p.32). Estos debates se mantienen vigentes, influyendo en el desarrollo de los diferentes conceptos relativos al patrimonio cultural, tanto material como inmaterial.

Retomando la trayectoria en torno a la idea del patrimonio cultural, el concepto de cultura se sumó al discurso internacional para la promoción de la paz, desarrollado por los gobiernos vinculados a la Organización de las Naciones Unidas, a través de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), que expresa la facultad de todas las personas a la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, como primordiales para su dignidad y libre desarrollo de su personalidad. Además de establecer el derecho a que las personas participen libremente en la vida cultural de su comunidad y la protección de la autoría de trabajos literarios y artísticos. Apelando a estos principios básicos, se estableció el término de política cultural, que aparece de manera formal en las resoluciones de la II Conferencia General de la UNESCO

en 1947 (Arizpe, 2009, p.33) la cual se llevó a cabo en la Ciudad de México; donde se discutió el papel que la educación jugaba en la asimilación de la cultura por las y los individuos, para garantizar la paz, la independencia, la integridad y la diversidad de las culturas.

Cabe resaltar, que en ese momento México y sus vanguardias artísticas proponían una serie de innovaciones culturales que fortalecieron la construcción de su estado cultural y en consecuencia, favorecieron la creación de instituciones culturales vigentes en la actualidad. Arizpe considera probable que esta efervescencia cultural haya permeado en las discusiones internacionales, que buscaban nuevas formas de organización y acción, discusiones que dieron pie a la formulación del primer Programa de Cultura (1948), cuyas líneas de acción contemplaban la conservación del patrimonio cultural (con énfasis en el patrimonio arqueológico y monumental) y la promoción de las artes consideradas “tradicionales”, ambas perspectivas ya formaban parte de las políticas culturales mexicanas; además de contemplar el apoyo a la producción artística, el desarrollo de los derechos de autor y la traducción de creaciones literarias producidas en distintas culturas. Estableciendo también programas centrados en los estudios culturales de África, China, el sureste asiático y poblaciones indígenas de América.

En el marco de la Convención Internacional sobre la Protección del Patrimonio Natural y Cultural (1972), se estableció una visión innovadora sobre la normativa del patrimonio fundamentada en una narrativa en torno a la historia de la cultura, la noción sobre la humanidad y las políticas de protección al patrimonio físico, que legitimó al patrimonio cultural como un tema propio del interés político e intelectual, para generar una categorización similar para las culturas tradicionales y populares, intención que se consolidó hasta la década de los años ochenta, que dicha política cultural se convirtió en un instrumento para vincular cultura y desarrollo de forma significativa.

En 1982 México continúa siendo escenario relevante en torno a los diálogos internacionales sobre el diseño de políticas de corte cultural, y es a través de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales “Mondiacult”, donde se

estableció el concepto de cultura desde una visión antropológica más amplia, que incluye rasgos espirituales, materiales, intelectuales y emocionales, los modos de vida, las producciones artísticas y literarias, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias de una sociedad. Esta definición actualmente es la que se utiliza en el ámbito internacional. (Arizpe, 2009, p.40) La dimensión cultural del desarrollo es el énfasis de esta conferencia, asegurando que sólo si ésta se toma en cuenta se podrá garantizar un desarrollo equilibrado, por lo que estas estrategias deberán tomar en cuenta siempre el contexto histórico, social y cultural de cada sociedad.

Es también en Mondiacult donde aparece por primera vez el término “intangible” (Arizpe, 2009, p. 41) en relación con el patrimonio cultural, transformando la noción de “folklore” en “culturas tradicionales y populares”, que encaminaron políticas para desarrollar programas para hacer inventarios culturales locales, autóctonos y de culturas urbanas en países en desarrollo.

En los ámbitos académicos, desde la antropología se estableció el diálogo en torno a las culturas populares, cuestionando el modelo proteccionista de acumulación de objetos en recintos museísticos o la mera publicación de estudios etnográficos y lingüísticos y dirigiendo la crítica de la atención a los objetos culturales a las comunidades culturales, sus actores (en este caso las mujeres), sus modos de producción, sus expresiones artesanales y el trabajo para brindar visibilidad y reconocimiento.

En 1989 la Conferencia General adoptó el primer instrumento normativo que abordaba el patrimonio cultural inmaterial, denominado “Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular” (Arizpe, 2009, p.43), que de la mano de la UNESCO, implementó programas y acciones como el Fondo Fiduciario para la Preservación y Promoción del Patrimonio Cultural Inmaterial, el Subprograma de Tesoro Humanos Vivos y la Lista del Patrimonio Mundial, en países asiáticos como Corea y Japón.

Para 1987 el Grupo de los 77 (países en desarrollo) en vinculación con las Naciones Unidas, implementan el “Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural”, para fomentar el desarrollo, conservación y valoración del patrimonio cultural

como eje central de las políticas culturales, sin embargo el esfuerzo resultó ineficiente debido a la carencia de desarrollo intelectual, para posicionar la iniciativa en el marco de las políticas culturales nacionales e internacionales.

Derivado de esta iniciativa, en 1993 se crea la Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo, que realizó estudios y consultas en diversas regiones del mundo, dando como resultado el informe Nuestra Diversidad Creativa (1995), que permitió ampliar la noción del desarrollo humano, donde la cultura juega un papel fundamental para el desarrollo, comenzando por una ética global normativa y haciendo una reflexión sobre el pluralismo cultural, la relatividad, el papel de los medios de comunicación, las mujeres, el patrimonio cultural y el medio ambiente.

Destacando que el patrimonio es más que objetos y monumentos, sino que está conformado por expresiones artesanales y oficios, tradiciones orales, entre otras, proponiendo que la salvaguardia de éstas, también debería ir de la mano del fomento a la creación de las artes y la cultura contemporáneos.

Los intentos por consolidar la relevancia del patrimonio cultural en la arena de las políticas internacionales enfrentó dificultades conceptuales, sin embargo en 1997 en la XXIX Conferencia General de la UNESCO se establece el proyecto Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, que continuó con el trabajo de conceptualización, definición y contenido del patrimonio cultural inmaterial, poniendo el concepto en el marco de la cultura global. Estas acciones formaron parte del Plan de Acción de Estocolmo, un año después, evidenciando los siguientes áreas de oportunidad:

1. Generar mayor atención al patrimonio cultural inmaterial (tradición oral, costumbres populares, folclor y relatos) a través del diseño de instrumentos normativos que determinen los alcances y elementos a proteger, mediante un instrumento legal internacional.
2. Para evidenciar la incorporación del pensamiento antropológico en la delimitación conceptual del patrimonio cultural inmaterial, se resalta que éste deberá entenderse como un proceso creativo en el que intervienen habilidades que posibilitan factores de producción y valor económico. Por

lo que los instrumentos de salvaguardia deberán proteger estos procesos creativos, debido a su transmisión generacional y el contenido de valores que poseen, favoreciendo a que las sociedades puedan seguir creando sus futuros, a través de las prácticas sociales de cohesión, las tradiciones orales, las festividades y las creencias acerca de la naturaleza y el cosmos.

3. Resaltar las acciones de los portadores de la tradición, como socios o expertos de la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, ampliando esta idea con la participación de las mujeres¹⁵ (Arizpe, 2009, p.52).

Una vez reconocido el camino de las políticas públicas mundiales, que han conceptualizado y reconocido a nivel de acciones, el carácter amplio y diverso del patrimonio cultural inmaterial, se realizó un análisis crítico sobre las arenas que se desarrollan en torno al concepto. Para Prats (2000), el patrimonio cultural es una especie de pool¹⁶ en la que la arena del juego posee varios componentes, donde el patrimonio se entiende como “todo aquello que socialmente se considera digno de conservación, independientemente de su interés utilitario” (Prats, 2000, p.115). Considerándolo una construcción social y una invención, complementarias y formando parte de un mismo proceso. Asociando la invención con la capacidad de generar discursos sobre la realidad y manteniendo una relación necesaria y de situaciones de tensión (Prats, 2000, p. 115), y la invención con la capacidad de generar discursos sobre la realidad, con el interés de vincularse a esferas de poder (con el Estado de manera precisa y su poder político), aunado a los procesos de asimilación social (legitimación) de éstos discursos.

Respecto a la idea de construcción social con los “procesos de legitimación, es decir, de asimilación social de estos discursos más o menos inalterados” (Prats,

¹⁵ Sin embargo, la visibilidad y participación de las mujeres en los procesos culturales, después de los años noventa, se había documentado en la creación y el desarrollo de la cultura, enfrentando un proceso complejo, donde la liberación de las restricciones patriarcales que pesan sobre ellas, implica el rechazo de las prácticas tradicionales que consideran opresivas, viendo en la modernización una opción libertadora. Debido a esto, los hombres de su entorno recurren a este discurso para subrayar el papel de las mujeres como las responsables de mantener las tradiciones.

¹⁶ Refiriéndose a la lógica del juego de billar americano.

2000, p.116), donde “ninguna intención adquiere autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y/o en sus significados) por el poder” (Ibidem.), respecto a lo que el patrimonio cultural refiere. Complementarias en el sentido de que la construcción social legítima y produce espontáneamente, y sin discurso previo, ya sea en su composición o significado) por el poder.

Sin embargo, la utilización de la noción de patrimonio se produce en un campo de confusión entre lo antiguo y lo moderno, principalmente; el uso y desuso, lo material y lo inmaterial, las nociones de originalidad y la copia (es decir, la autenticidad) y la supuesta “museabilización” de la realidad; entendida como una acción que obedece a intereses distintos, posturas convergentes, con un carácter respectivamente político, económico y científico. Englobando tres procesos, aunque distintos pero complementarios, de carácter político, económico y científico (Prats, 2000, p. 116).

Entonces el origen del patrimonio cultural, consiste en la legitimación de los distintos referentes simbólicos, donde las fuentes de autoridad resultan inmutables, para las que los elementos culturales (tanto materiales como inmateriales), se asocian a una determinada identidad, ideas y valores relacionados a los elementos culturales, además de su vinculación a la legitimación de estos referentes simbólicos a partir de las fuentes de autoridad inmutables, que al confluir se asocian una determinada identidad, al mismo tiempo que sus ideas y valores representan un discurso que adquiere un carácter supuestamente inmutable.

Estos criterios de naturalidad, historia y genialidad conforman los lados de un triángulo que integra los elementos potencialmente patrimoniales, que determinan que es patrimonializable o no. Esta idea del pool de referentes simbólicos, donde los componentes son potencialmente patrimoniales o no, es distinta (Prats, 2000, p. 120). Para lo cual requieren ser activados por criterios estables que representan los verdaderos criterios que constituyen el patrimonio cultural.

No obstante, estos criterios son atravesados por otros criterios como la antigüedad, la funcionalidad (o su pérdida). Así, obsolescencia, escasez y nobleza representan criterio concomitantes para aplicar dentro de los límites de los verdaderos constituyentes del pool patrimonial, conformando los valores hegemónicos cambiantes. Configurando los criterios expuestos como una gran posibilidad de colecciones hipotéticas sobre los referentes patrimoniales, activables en principio por versiones ideológicas de la identidad, entendiendo la identidad como una construcción social y dinámica (Prats, 2000, p.121), dependiendo del nivel de fijación y perduración en el tiempo, que ha sido otorgado a partir de una determinada etiqueta, donde pueden coexistir distintas versiones de una misma identidad. Aunado a que toda versión de identidad es de carácter ideológico, que responde a ideas y valores previos, subsidiarios de determinados intereses, estableciendo una relación entre las ideas, los valores y los intereses de quienes los propugnan y los comparten.

Las representaciones del patrimonio pueden apelar a distintos tipos de identidades, sin embargo, suelen referir principalmente identidades políticas básicas locales, regionales y nacionales. Activar un repertorio patrimonial implica elegir determinados referentes y exponerlos de una forma u otra, para articular sus discursos, que serán avalados por la sacralidad de los referentes. La relación entre intereses, valores y situaciones históricas, permiten comprender las activaciones como estrategias políticas, donde en el plano social, quienes activan estos repertorios son los poderes fundamentales, constituidos por los gobiernos locales, regionales y nacionales. Aunque también los repertorios patrimoniales pueden activarse por la sociedad civil, que para salir adelante deberán contar con el soporte, o cuando menos en beneplácito del poder. Sin poder podríamos decir en términos generales que no existe el patrimonio (Prats, 2000, p.124)

Otro elemento que en el pool de patrimonio cultural es evidente, es la relación existente entre la industria turística y los medios de comunicación. Después de la Segunda Guerra Mundial, se dieron una serie de transformaciones que modificaron los hábitos de la sociedad occidental respecto al ocio. Donde las

vacaciones pagadas, la formación de clases medias con recursos discrecionales y la revolución en los medios de transporte facilitaron el desarrollo del turismo como un fenómeno de masas. Aunado a la masificación de la televisión, que modificó los hábitos domésticos y de la percepción de la realidad, donde los viajes adquieren un carácter virtual y simbólico sobre la realidad en forma de espectáculo. Estas dinámicas impactaron el ámbito del patrimonio, en el sentido de que las festividades tradicionales, los procesos productivos y culturales se convirtieron en espectáculos y artículos de consumo, donde la relación entre patrimonio y turismo ha sido uno de los principales motivos de compra de los viajes turísticos, que al entrar en la lógica de consumo, se adaptan a nuevas demandas para evitar el riesgo de quedar marginados de las actividades económicas que se desarrollan en el espacio (Prats, 2000, p.126).

Es el consumo, en este caso, el activador de los repertorios patrimoniales, que se mide a partir del número de visitantes que acuden a estos espacios turísticos, favorecen una oferta continua, donde las motivaciones sobre el patrimonio ya no son de carácter identitarios, sino turístico y comercial, activando sus significados de acuerdo a versiones ideológicas externas que crean una imagen estereotipada sobre la identidad de los habitantes de estos centros de turismo. No obstante, esta construcción de significados con base en una lógica externa, en este caso del visitante, pueden poner en peligro la identidad de la población originaria, al ser detonadores lógicas mercantiles, pero tampoco se encuentran exentos de cuestionarlas o no reproducirlas, derivado de una idea de fracaso, marginación y estrangulamiento económico, debido a que son los discursos hegemónicos que a través de los medios de comunicación e incluso del sistema educativo, se han reproducido como una visión de sí mismos, como parte de un imaginario de memoria colectiva. Una vez que la experiencia identitaria ha sido construida por el exterior, la experiencia de las personas al aceptar o no estas activaciones identitarias, genera lógicas complejas de interrelación, donde el mercado y el turismo son activadores que también a su vez, se encuentran legitimados por intereses políticos.

Esta conceptualización del patrimonio cultural de la mano de la trayectoria que las políticas públicas han construido en torno al tema, y en el caso mexicano, el impacto que éstas han tenido en las comunidades artesanales y la relevancia que sus diversas producciones toman en un escenario principalmente turístico, donde el poder y el mercado son los principales activadores y tomando en cuenta las narrativas (discursos en el análisis realizado por Prats) resultan pertinentes las preguntas.

¿Qué significa para las comunidades artesanales la idea de patrimonio? ¿Dónde lo aprendieron? En el caso del reciente nombramiento de patrimonio cultural del rebozo de Santa María del Río ¿En qué beneficia este nombramiento para las y los artesanos? Y finalmente ¿Cuál consideran que es el futuro del rebozo de la mano del nombramiento como patrimonio cultural? Estas preguntas fueron aplicadas en un formato de grupo focal con las y los artesanos activos como maestros en la Escuela del Rebozo, como un paso previo a la realización de un taller de sensibilización respecto a la realidad que las comunidades viven día con día desempeñando el oficio de reboceros.

Estuvieron presentes en el grupo focal los maestros reboceros Arturo Estrada, Rocío Reyes, Cecilia Reyna y María Salazar, con quienes a manera de plática informal, abordamos las preguntas. Se seleccionaron a estas artesanas y artesano derivado de su trayectoria en la elaboración de rebozos y sus constantes participaciones en los diferentes convocatorias promovidas por el organismo gubernamental denominado Fomento a las Artesanías (FONART), sobre textiles a nivel nacional, siendo premiados en varias ocasiones en los primeros lugares u obteniendo menciones honoríficas. Y como participantes de estas convocatorias, son invitados continuamente a cursos y talleres formativos donde se enteran y familiarizan con los temas que favorecen su desempeño como artesanos, por lo que el objetivo de este grupo focal era indagar qué conocimiento tienen sobre el tema del patrimonio cultural inmaterial, si ese conocimiento a nivel discursivo les es útil en su práctica artesanal.

El grupo focal se llevó a cabo en las instalaciones de la Escuela del Rebozo, en los talleres de devanado y urdido, donde nos reunimos a comenzar a platicar sobre el tema.

Respecto al concepto de patrimonio cultural y cómo lo aprendieron, el maestro Arturo mencionó que gracias a su trayectoria de trabajo como artesano a nivel internacional, ha tenido la oportunidad de capacitarse y conocer la importancia del término y la idea de que el trabajo que realiza como rebocero, si bien reconocía que era una herencia cultural de su pueblo y continuar con la tradición de este oficio era importante, el concepto de patrimonio cultural le resulta relevante porque engloba la idea de protección de la tradición rebocera que realiza desde temprana edad.

El hecho de que en años recientes el rebozo haya sido declarado como patrimonio cultural inmaterial de San Luis Potosí, significa mucho para él, porque eso quiere decir que el oficio de la rebocería es importante para las autoridades estatales, sumando el esfuerzo puesto en la remodelación del inmueble de la Escuela, por lo que siente que a través de este nombramiento, el oficio de la rebocería puede ser atractivo para nuevas generaciones y continuar así con su vigencia.

Además, como en la Escuela del Rebozo se integran constantemente generaciones de jóvenes aprendices, el contar con ese conocimiento conceptual, aunque sea a grandes rasgos, es posible transmitir no sólo el aprendizaje de las técnicas, sino una serie de valores que pueden motivar a éstos jóvenes a continuar con su proceso para aprender en equipo, si no es así, por lo menos la semilla de ese conocimiento se ha sembrado. Con relación al futuro del rebozo de Santa María del Río, como parte del patrimonio cultural potosino, considera que mientras haya personas interesadas en ser artesanos, ya sea por convicción o por herencia familiar, la Escuela del Rebozo siempre tendrá un espacio para recibirlos y continuar con la tradición.

Para doña Cecilia la idea de patrimonio cultural la aprendió a través de sus compañeros artesanos, porque era una palabra que escuchaba frecuentemente, pero que la idea siempre le remitió a lo que ella conoce como tradición, que en

muchos casos es la herencia que de generación en generación las familias de oficio rebocero, pero como en su caso personal, ella aprendió a tejer rebozos en la Escuela, pues no era tan consciente de esa herencia, sin embargo, considera que el hecho de que el rebozo sea considerado patrimonio, es importante porque eso significa que tiene un lugar en el gobierno y que el oficio, pese a que ahora son pocos los jóvenes que desean aprender, no morirá pronto, porque se continuará realizando de alguna u otra manera, ya sea por medio de la Escuela, que considera también un espacio importante y especial para ella, porque ahí aprendió a tejer rebozos y ese aprendizaje es fundamental en su vida.

Para Rocío, la idea del patrimonio cultural la aprendió a través de la lectura, pues le gusta leer sobre temas relacionados al desarrollo artesanal, siempre está buscando lecturas que la motiven en su proceso de creación de un rebozo, ya sea a través de encontrar patrones iconográficos novedosos, que le signifiquen una aportación a la creación de rebozos de innovación o para encontrar datos relevantes de la actividad artesanal.

Entonces, de primer momento, al igual que Ceci, el concepto lo escuchó entre sus compañeros y tenía algunas nociones sobre lo que significaba y que lo vinculaba con la idea de tradición y de la transmisión de conocimientos de generación en generación. Sin embargo, también creía que el patrimonio era algo valioso, porque en términos generales, tener una casa es valioso en la vida de una persona y por lo tanto forma parte de su patrimonio personal, por poner un ejemplo.

Pero conforme fue avanzando en su aprendizaje del tejido de rebozos, y sus lecturas sobre el tema fueron creciendo, pudo generar un lazo entre el patrimonio y el saber tradicional de tejer rebozos. Por lo que confirmó que en efecto, se trataba de un bien valioso, para ella hacer rebozos significa algo valioso, que va más allá del conocimiento de la técnica, sino que también tiene un valor incalculable para su vida. Cree que a través de la Escuela del Rebozo ese saber se encuentra en constante vitalidad, ya que siempre surgen personas interesadas en aprender y eso evita que la tradición se pierda. Y de la mano de ese nombramiento, se fortalece la idea de la relevancia que el rebozo tiene en la

identidad del pueblo, porque es conocido en muchos lados como un pueblo rebocero, cuna de esta prenda que realiza con mucho interés y cariño.

Además que participar en las convocatorias de FONART año con año, le ha abierto la puerta a conocer más ampliamente sobre temas artesanales que refuerzan su conocimiento y práctica como rebocera, además de que es un honor regresar a través de sus premios un poco del conocimiento que ella ha adquirido y poner en alto el nombre de Santa María del Río como la “cuna del rebozo” en muchas partes del país y del mundo.

Finalmente, doña Mary nos compartió que para ella el patrimonio es algo muy importante en el tema de tejer rebozos, porque significa que eso que tanto nombran en el pueblo como la pérdida de la tradición del oficio, puede ser poco a poco detenido, ya que tanto la Escuela como los artesanos que participan en ella como instructores para nuevas generaciones, tienen una herramienta que compartir con nuevos aprendices. Ella misma siendo instructora, comparte con sus aprendices los valores de preservar la tradición del tejido de rebozos. Le gusta tanto la creación de rebozos porque perderse en sus cuidadosos pasos de elaboración le significan un espacio para olvidarse de sus problemas y concentrarse en crear algo bonito, pero también el hecho de compartir algo que ella aprendió y que le costó mucho trabajo, con un mensaje adicional de valorar los rebozos como parte de la identidad del pueblo, es importante porque pese a que existe mucha piratería en los negocios locales de venta de artesanías y rebozos, el poder explicar a alguien por qué el trabajo del artesano es importante, significa que más personas puedan estar interesadas en tener un rebozo original y favorecer económicamente a las personas que se dedican a ello.

Respecto a lo comentado en este grupo focal, podemos observar que por el nivel de trayectoria artesanal con la que cuentan estos artesanos, el concepto de patrimonio cultural lo manejan de manera orgánica, pues se vincula a la narrativa presente en el pueblo sobre la tradición del tejido de rebozos y la importancia que este oficio tiene para la identidad del pueblo. Si bien algunos han contado con la oportunidad de ir más allá en el aspecto conceptual o teórico

del concepto, la idea de patrimonio cultural la tienen presente y forma parte del sentido que les brinda a ellos la práctica del oficio.

Un dato que resultó relevante es que la transmisión de la técnica del tejido de rebozos, dentro de la Escuela del Rebozo es compartida, pero no es solamente eso, sino que también comparte con los aprendices nuevos el mensaje de la importancia del oficio. Si bien se mantiene la idea de la pérdida de las tradiciones, en su vida cotidiana realizar rebozos es un acto de resistencia, pues consideran que los ritmos acelerados de la vida moderna y la migración constante de la población a los Estados Unidos y a la ciudad de San Luis Potosí, en busca de mejorar las condiciones económicas de vida para sus familias, han reducido el interés de las nuevas generaciones para aprender el oficio de la rebocería. Sin embargo, para los pocos que quedan aprendiendo, significan un aliento para continuar con su trabajo y los valores que ellos le confieren.

Además, con el reciente nombramiento de Santa María del Río como Pueblo Mágico (2021), se tiene la percepción de que llegaran más turistas que quieran conocer la Escuela y el oficio, lo que significa un nuevo impulso para mejorar las condiciones económicas de las y los artesanos. Sin embargo, consideran que aún hace falta mucho trabajo de concientización a los visitantes para evitar ser engañados por las boutiques y tiendas de artesanías locales que se encargan de ofrecer piezas de rebozo semi artesanales o íntegramente elaboradas a máquina, a los precios de un auténtico trabajo artesanal.

En ese sentido, se percibe que la Escuela del Rebozo juega un papel estandarizador de narrativa sobre la originalidad o autenticidad del trabajo hecho a mano del tejido de rebozos, lo cual resulta positivo en el sentido de que existe un esfuerzo por evidenciar el valor del oficio rebocero para un público externo. Sin embargo, esta iniciativa ¿Es aplicable para otros talleres artesanales del pueblo? O ¿Sólo los rebozos que se elaboran en la Escuela poseen esos rasgos de autenticidad? Y ¿Cuál es el papel que juegan en la dinámica local otros talleres en cuanto a la realización de rebozos?

Desde la perspectiva de las políticas culturales, la visión desarrollista impresa en el devenir de las expresiones tradicionales, la promoción de la calidad de vida,

se percibe como una idea de futuro bien recibida para los artesanos entrevistados, ya que consideran que contar con un camino más posible para continuar con su trabajo, eso implica una mejora en su economía y la de sus familias. Además que incrementa la consciencia del valor que su trabajo, tanto cultural como económicamente posee.

La revisión histórica de la Escuela del Rebozo permite identificar que la consolidación del oficio rebocero en Santa María del Río no depende únicamente de la transmisión técnica del tejido, sino también de la construcción de una identidad estética propia, alimentada por influencias locales, nacionales e internacionales. Las trayectorias de las y los artesanos vinculados a la Escuela evidencian cómo el aprendizaje del oficio ha estado acompañado por procesos constantes de experimentación, rescate e innovación.

A partir de esta dimensión histórica y social, el siguiente capítulo analizará las características estéticas del rebozo sanmariense producido en la Escuela del Rebozo, poniendo atención en los diseños, las influencias iconográficas y las técnicas que han configurado la tradición visual y material de esta producción artesanal.

Capítulo 3. Tradición estética del rebozo sanmarinense de la Escuela del Rebozo

La historia de la Escuela del Rebozo no puede comprenderse únicamente desde su dimensión institucional o formativa. Su permanencia a lo largo del tiempo también responde a la capacidad creativa de las y los artesanos para construir una tradición estética reconocible dentro del panorama textil mexicano.

El rebozo sanmariense posee características visuales y técnicas



Imagen 5. Carrizos en los que se enreda el hilo en el proceso de devanado. Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.

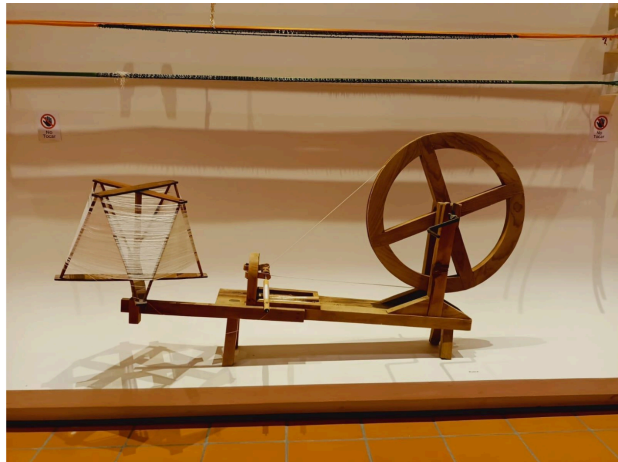


Imagen 4. Devanadora. Pieza de exhibición de la sala museográfica de la Casa del Rebozo. Espacio del Universo Artesanal Potosino. Autoría propia.

que lo distinguen de otras tradiciones reboceras del país. Sus diseños, procesos de teñido, tipos de tejido y formas de empuntado conforman un lenguaje estético que se ha transformado históricamente mediante procesos de continuidad e innovación. Por ello, este capítulo se enfoca en analizar las influencias estéticas presentes en la producción rebocera de la Escuela del Rebozo, así como las estrategias de rescate y reinterpretación de diseños

tradicionales desarrolladas por su comunidad artesanal

La práctica rebocera sanmariense, similar a lo que sucede con diversas prácticas artesanales en México, comparte elementos iconográficos con



Imagen 6. Urdidor. Taller de la Escuela del Rebozo, autoría propia.

espacios como Tenancingo en el Estado de México o La Piedad, en Michoacán, sin embargo, la variación de las técnicas de elaboración, les confiere a los rebozos de Santa María del Río una identidad particular en el sector artesanal mexicano. Se mostrarán los elementos iconográficos de la identidad textil del rebozo de Santa María del Río, considerando además los procedimientos para su

elaboración, compartidos por los artesanos que participan en el taller de la Escuela del Rebozo.

De acuerdo a las trayectorias que ha seguido la construcción del Estado Cultural Mexicano y las políticas culturales y sociales de fomento al sector artesanal mexicano, se puede inferir que la identidad textil atañe a una serie de elementos que forman parte de la expresión cultural y que a lo largo del tiempo se han configurado desde las nociones patrimoniales, ya que con la constante práctica de estas expresiones, han sido reflejo de las cosmovisiones, las narrativas, las técnicas y los contextos sociales de un espacio comunitario e inclusive a nivel regional; materializándose a partir del conjunto de saberes, los procesos de mestizaje y el uso que se le da a las prendas producidas bajo técnicas artesanales, que en la actualidad se han convertido en símbolo de pertenencia étnica, identidad y resistencia cultural.



Imagen 7. Bastidor con los hilos dispuestos para la técnica de amarrado "ikat". Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia



Imagen 8. Proceso de amarrado (ikat). Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.

En este sentido, podemos considerar que, en términos de la producción rebocera de Santa María del Río, la identidad textil se configura a partir de elementos patrimoniales y de transmisión generacional, que en el caso particular de la Escuela del Rebozo, se realiza de maestro a aprendiz.

En este proceso de transmisión de saberes, se comparte la simbología respectiva de cada uno de los diseños que se elaboran tanto en los talleres familiares de Santa María del Río, como en la Escuela de rebocería; donde cada diseño, tono o figura plasmado en cada pieza, es una forma de expresar y dar a conocer la identidad cultural sanmariense, vinculada a su actividad como artesanos. Vinculado a la estética -el cómo lucen- los rebozos; otro elemento que acompaña la configuración de su identidad, es el poseer una técnica artesanal distintiva, la cual es predominantemente manual, ayudadas del uso de herramientas simples, como el telar de cintura.

En este sentido, la identidad textil del rebozo sanmarinense es una construcción dinámica y variada, que combina estética, narrativas de un oficio artesanal, técnicas manuales y la afirmación de que a través de su práctica,



Imagen 9. Prototipo de telar de cintura. Pieza de exhibición de la sala museográfica de la Casa del Rebozo. Espacio del Universo Artesanal Potosino. Autoría propia.

la cultura de la comunidad de tejedores de rebozo se fortalece y revitaliza constantemente.

Del 1, 2, 3 al 6. Pasos para tejer un rebozo



Imagen 10. Artesana tejiendo en telar de cintura sentada. Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.

Cuentan los artesanos de la Escuela del Rebozo, que para tejer un rebozo existen aproximadamente

doscientos pasos, pero los más importantes son seis, que implican una serie de acciones preparatorias para pasar al telar de

cintura y comenzar con el tejido. En entrevista con Rocío, oficial del taller y guía en la sala museográfica, nos comparte a grandes rasgos los distintos pasos para la elaboración de un rebozo, su experiencia es relevante en el sentido de que su función de comunicar el procedimiento se adecua a distintos tipos de público; por un lado desde la enseñanza en la Escuela a los practicantes, además es una eficiente artesana que participa con sus piezas cada año en el Concurso Nacional de Textiles y Rebozos, logrando ocupar primeros lugares a nivel nacional, y su labor con diversos públicos para difundir a través de la sala museográfica la tradición del tejido de rebozo.

Comenta que el primer paso para realizar un rebozo es devanar el hilo, *“que se refiere a pasar el hilo de seda o artisela a pequeños carrizos con hilo enrollado”*. Existen dos presentaciones en las que los artesanos adquieren el hilo. En el caso de la artisela, viene en rollos o madejas que se manejan en dos calibres,



Imagen 11. Artesano tejiendo en telar de cintura en postura de pie. Taller de la Escuela del Rebozo. Autoría propia.

uno más fino y otro un poco más grueso, depende de la preferencia del artesano cuál de los dos utilizar.

Las madejas que corresponden a la presentación en la que se comercializan los hilos de seda para devanarse se ponen inicialmente en un artefacto denominado farol, del que parten para pasarlo por la rueca y adecuarlo a los carrizos.

En el urdido se colocan los carrizos de hilo en una estructura rectangular que los soporta, denominada cajón. *“Las puntas de cada hilo se enredan en el urdidor, artefacto giratorio que sirve para contar los hilos con los que se armará posteriormente la urdimbre y definir el largo y el ancho de un rebozo”,* expresa. Este proceso implica un cuidadoso conteo de hilos para armarlos en ciertas cantidades denominadas torzales.

Para el tercer paso se realiza el pepenado, el cual es la parte más importante de todo el proceso de la elaboración de un rebozo; Rocío comentó que *“implica un cuidadoso conteo y acomodo de los hilos en grupos de torzales para tensarlos en un bastidor disponiendo así, la urdimbre. Una vez que los hilos están listos, se lleva a cabo un procedimiento denominado “boleado” que implica preparar una mezcla atole de maíz con agua para untarlo en los hilos”*. Una vez armados con la cantidad de torzales precisos que se requieren y boleados, se realiza el dibujo (diseño) que se desea plasmar en el rebozo, este paso se denomina ikat.



Imagen 12. Rebozo “De pajaritos”. Diseño de rescate. Maestra Luisa Govea.

Nos explica que en el teñido de los hilos del rebozo, *ikat*, que es una de las técnicas de las denominadas técnicas de reserva, que implican mantener de diversas maneras en reserva el color de las fibras. Para el amarrado “*paso que implica enredar con hilo de algodón cada parte de las grecas dibujadas y con ello evitar que la tintura entre a los hilos*”, para que el diseño se asegure en la pieza, contemplando cuidadosamente los espacios que cada conjunto de hilos requiere, para poder realizar el entintado de dichos hilos. En el caso del diseño conocido como rebozo de bolita, no se realiza ningún tipo de dibujo, sino que solamente se hacen atados conforme el diseño lo requiere.

Tiempo atrás para el teñido se solían utilizar diferentes elementos naturales para pintar de colores los hilos de un rebozo. Los usados tradicionalmente eran el tinte de fierro para obtener color negro, dicho pigmento se produce con fierro oxidado, vainas de cascalote y piedra alumbre que se maceraban y después se ponían a hervir. También hacían uso del añil, la barba de león, las cáscaras de nuez, los tallos de granada y un pigmento denominado tinte de barbilla, resultado de la infusión de un líquen que crece en la localidad, combinado con una planta llamada flor de la resurrección (flor de peña) y palo de Campeche.

Comparte Rocío que el proceso del tejido de rebozo se ha ido adecuando a la disponibilidad de materias primas, que hicieran accesible la elaboración de las prendas de rebozo, por lo que en la actualidad y desde el 1930 el surgimiento de tintes artificiales ha popularizado su uso entre los artesanos, favoreciendo el teñido de la artisela y logrando colores más vibrantes en las prendas. Para este



Imagen 13. Rebozo de autor, nuevo diseño. Diseño de innovación. Maestro Cecilio Duarte.

procedimiento se utilizan cubetas de aluminio, agua, pequeños fogones de gas para poner a hervir el agua y pastillas de pigmentos comerciales. En ambas modalidades de teñido, ya sea con pigmentos naturales o colorantes artificiales, se hace uso de sal y piedra alumbre para fijar los colores en los hilos.

Una vez teñidos los hilos, comienza el tejido del rebozo, el cual se realiza en telar de cintura, un artefacto de origen prehispánico, cuyos componentes están nombrados en lengua náhuatl. El coxomistle es la traba superior de la urdimbre, donde se acomodan los hilos para ser tejidos. En la parte inferior, el artesano rodea en su cintura un mecapal, especie de cinturón elaborado de materiales como cuero, ixtle o rafia. En la parte

superior, otra vara de madera sostiene la urdimbre, generando una tensión en los hilos, para facilitar el paso de la lanzadera, en la urdimbre para tejer la trama. Para lograrlo se utiliza la vara de xote, elemento correspondiente a una vara que divide en pares y nones los hilos de la urdimbre. Finalmente, los artesanos cuentan con el machete de madera que utilizan para apretar la trama del tejido, denominado xoxopaxtle.

Rocío expresa que *“es en el tejido donde se refleja toda la magia que un rebozo contiene, es aquí donde cada artesano sintetiza su capacidad creativa, su paciencia y sabiduría para contar con un rebozo íntegramente tejido”*.

Cada lienzo de rebozo realizado tiene un paso final, para este caso, es el empuntado o rapacejo, que trata del anudado cuidadoso de los hilos restantes



Imagen 14. Colección “Rebozo de la Diversidad”, producción 2021. Maestro Arturo Estrada

después del tejido, desarrollando diseños precisos como el anudado de culebra y el de corazoncito. El empuntado es un saber complejo, ya que existen rapacejos que se anudan de manera precisa para formar las iniciales de la propietaria, por ese motivo, Rocío comparte que la belleza de los rapacejos de Santa María del Río, ha derivado en dichos populares como *“si se atora en mi rebozo, la culpa es del rapacejo”*.

Como parte del imaginario popular, el uso del rebozo tiene diferentes modalidades, destacando que la prenda sirve para taparse la cabeza al entrar a la iglesia como el más común. También un rebozo se utiliza para cargar a un niño en la espalda o para envolver la compra del mercado. Pero también como una señal de prudencia y timidez femenina, se cuenta que las mujeres de la localidad solían mojar la punta del rebozo en la pileta del agua bendita y con mucha discreción mojaban al varón amado como muestra de coqueteo.

Diseños del rebozo sanmarinense: tradicional, de rescate y de innovación

En la identidad textil sanmarinense, existen tres categorías que configuran los indicativos de la producción rebocera local, determinando los procesos creativos, la estética e inclusive las posibilidades de comercialización tanto al interior del pueblo, como al exterior. La primera categoría son los diseños tradicionales, que como su nombre lo indica, poseen iconografía y técnicas propias de un proceso de transmisión generacional de los saberes del tejido del rebozo; también producen los rebozos de rescate, los cuales son diseños antiguos rescatados mediante procesos de investigación de los artesanos, que al reproducirlos revitalizan las posibilidades creativas de la producción, existe en la sala museográfica de la Casa del Rebozo un ejemplar elaborado por la artesana Luisa Govea, quien se inspiró en un catálogo de diseños antiguos del Museo Franz Mayer, el cual la hizo ganadora de un primer lugar en el Concurso Nacional de Textiles del FONART, esta categoría incentiva a los artesanos a rescatar aspectos estéticos antiguos de la producción del rebozo sanmarinense, para posicionarlo a través de su maestría en el oficio a nivel nacional e internacional. La última categoría, es la del rebozo de innovación, el cual implica

un proceso creativo particular de las y los artesanos, cabe destacar que para realizar rebozos de innovación, es necesario contar con cierta destreza a nivel técnico para conseguir procedimientos innovadores, en este caso, en el proceso de amarrado (ikat), en el teñido de los hilos e inclusive una vez concluido el lienzo de rebozo, contar con el conocimiento de la estructura del mismo, para dar pie a confecciones de prendas más amplias. Dentro de la Escuela del Rebozo, varios artesanos han participado en concursos nacionales con piezas de innovación, siendo el más reconocido, a nivel local y nacional, el Maestro Cecilio Duarte, quien a su vez fue durante varias décadas instructor principal de la Escuela del Rebozo, su trabajo de innovación iba más allá de la técnica del ikat que indica el “método”, ya que podía realizar diseño diversos, varios de ellos enfocados en personalizar los lienzos con el nombre de los propietarios. A nivel internacional, el Maestro Arturo Estrada, ha sido creador de innovación con piezas que evocan en su teñido las tonalidades de una aurora boreal o con piezas realizadas por encargo como el famoso “Rebozo de la Diversidad” que es una colección de veintiún piezas con los colores de la bandera de la comunidad LGBTQ+, convirtiendo un lienzo elaborado bajo un proceso artesanal tradicional, en una política de resistencia, que como ya se mencionó líneas arriba, la resistencia cultural es una característica de las identidades culturales, incluidas las diversidades y las artesanales.

Diez diseños tradicionales

En este apartado abordaremos de manera puntual los diseños tradicionales, los cuales aprendí a reconocer como parte de las tareas que realizaba en el museo, era generar contenido de difusión para las redes sociales de la Casa del Rebozo, por lo que en diálogos con el Maestro Arturo Estrada y Rocío, se tomó la decisión de comunicar al público un elemento relevante de la identidad textil del rebozo de Santa María del Río, que son los diez diseños tradicionales: El de bolita o diseño número 1 es el más reconocido en la cultura popular mexicana.

Lo han portado figuras reconocidas como María Felix, Frida Kahlo y se enuncia en la letra de La Patita, canción de Cri Cri. Dentro del diseño de bolita, el más común es en color negro, existiendo una variante adicional en tonos blanco y

negro, que dan la impresión al verlo a la distancia de un jaspeado en tonalidades gris.

Entre los diseños que tienen un elevado grado de complejidad al tejer nos encontramos con el Caramelo 7 colores o número 2. Es el que más tonos de color involucra al momento de su realización. De hecho, en el proceso de aprendizaje de los alumnos de la Escuela, comenzar a tejer un Caramelo, significa que su grado de experiencia como artesano ha crecido.

El diseño número 3, se denomina la S y concha, presentando de manera lineal y simétrica pequeñas figuras con forma de “ese” y pequeñas “ce 's”.

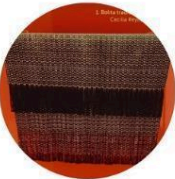
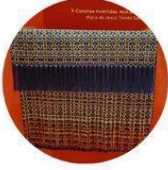
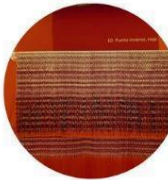
El diseño de “cadena o cadenilla” o número 4 es el segundo diseño más popular en su uso después del diseño de Bolita. El número 5, es nombrado de Flechas, el modelo tradicional muestra pequeñas puntas de flecha.

El diseño de Serpientes o número 6, presenta una combinación de figuras de serpientes, caramelos y lloviznas. En este modelo se aprecian consecutivamente las tres figuras, lo cual elevan el nivel de complejidad del tejido y, a su vez, elevan el costo del rebozo.

Para el diseño número 7 de Flechas sencillas sin travesaño, presenta un estampado liso, con puntas de flechas hacía arriba y hacia abajo. El Jaspe doble delgado y grueso corresponde al diseño número 8, luce rayas verticales en dos tonalidades, con pequeños espacios blancos que le dan ese inigualable toque jaspeado.

El diseño 9 de Conchas invertidas, muestra pequeñas conchitas en dos tamaños, intercaladas con un trazo de “llovizna”. Finalmente, para el diseño 10, corresponde al Punto inverso, rebozo de gran complejidad a simple vista porque muestra la experiencia del artesano en su destreza en el manejo del telar de cintura.

Cuadro 1. Diez diseños tradicionales del rebozo sanmarinense

Diseño	Nombre/ denominación	Diseño	Nombre/ denominación
	Diseño 1. De “bolita”		Diseño 7. Flechas sencillas sin travesaño
	Diseño 2. Caramelo de siete colores		Diseño 8. Jaspe doble, delgado y grueso
	Diseño 3. La “s” y “concha”		Diseño 9. Conchas invertidas
	Diseño 4. “Cadena” o “cadenilla”		Diseño 10. Punto inverso
	Diseño 5. Flechas		
	Diseño 6. Serpientes		

“Sin empuntado no hay rebozo”. El empuntado en la tradición textil del rebozo sanmariense

Un elemento distintivo de los rebozos en la tradición textil mexicana es el empuntado, en Santa María del Río, el tejido de empuntado es una práctica artesanal realizada generalmente por mujeres procedentes de diversas comunidades del municipio, quienes combinan esta práctica con el trabajo doméstico, siendo una actividad distintivamente femenina, aunque a lo largo del tiempo la práctica ha cambiado ya que también se realiza en la cabecera municipal y actualmente también es realizada por varones, derivado de la enseñanza constante que se realiza en la Escuela del Rebozo.

Esta técnica es comúnmente conocida como empuntado, rapacejo o repacejo, esto como acotación del Maestro Estrada, quien menciona que también se le conoce con ese nombre, derivado de que su elaboración implica “repasar” varias veces los hilos restantes del lienzo tejido en telar.

Como es sabido, un rebozo se encuentra compuesto por dos partes, el lienzo que es la tela tejida en telar de cintura y el empuntado, que se trata de una serie de delicados nudos o trenzas, realizados en los extremos del lienzo que marcan la terminación del mismo y preparan la prenda para dejar los hilos restantes del tejido como flecos. En la tradición textil sanmarinense, el empuntado se realiza a través de nudos, entrecruzados y torcido de los hilos, que conforman tiras y figuras que van formando una secuencia conforme se va realizando el empuntado.

Su elaboración comienza una vez concluido el lienzo, los hilos se acomodan en un instrumento estructural de forma rectangular denominado “burrito”, que acomoda el lienzo entre dos palos para tensarlo y facilitar el acomodo de los hilos restantes, para “sellar” el tejido configurado por la urdimbre y la trama, a través de nudos pequeños e imperceptibles, que brindan el acomodo inicial del diseño del empuntado, para proceder el anudado y torcido de los hilos de acuerdo a los diseños dispuestos a realizar por la empuntadora.

De acuerdo a la información proporcionada por la Maestra empuntadora, Elodia Martínez -quien ha resultado ganadora de premios y galardones a nivel nacional,

al colaborar con artesanas y artesanos de la Escuela del Rebozo-, la práctica del empuntado en Santa María del Río, se conforma de dos categorías principales, el empuntado denominado tradicional, compuesto por dos diseños de anudado y torcido, nombrados “tiras” y “culebras”, las “tiras” son los entrecruzados y anudados que forman diseños como la “rosita encarcelada”, el “corazón”, el “petatillo”, entre otros, intercalado con el diseño “culebra”, que es un segmento de los hilos libres de anudado verticales en forma de zig zag.

A su vez, existe el empuntado tradicional cerrado que se caracteriza que los distingue del modelo anterior por estar conformado a partir de únicamente tiras mostrando sus diseños tradicionales, en ambos tipos de empuntado, al finalizar cada tira, se realiza un anudado especial llamado “cerrado” de forma de zig zag, que guarda el orden de los hilos. Depende del material con el que está confeccionado cada rebozo, que determina la cantidad de “tiras” o “culebras” que llevará el empuntado, en el caso del empuntado tradicional de “culebras”, cuando los hilos son de seda, este se conforma de cuatro “tiras” y tres “culebras”, en el caso de los hilos de artisela, el empuntado está elaborado con tres “tiras” y dos “culebras”.

La segunda categoría de empuntado que se realiza en Santa María, es el denominador “antiguo”, ya que era un diseño que estaba presente en el pasado, que a lo largo del tiempo y del intercambio y creación de otros diseños, se fue perdiendo, este diseño se inspira en la técnica de “punta española” y está compuesto por pequeños nudos acomodados en grupos de cinco hilos, que forman seis pico o triángulos en cada extremo del rebozo.

Este tipo de empuntado es común encontrarlo en piezas exclusivas, exhibidas en museos o colecciones privadas, derivado de que se trata de un diseño rescatado. Una tercera categoría de empuntado es la mantilla, conformada íntegramente por tiras con diseños variados, este tipo de prendas, debido a su complejidad, regularmente se realizan por pedido, ya que son costosas, derivado de la cantidad de trabajo que implica para quien la realiza.

Cuadro 2. Iconografía del empuntado sanmarinense.

Diseño	Nombre/ denominación	Diseño	Nombre/ denominación
	Tira "cuado encarcelado"		Tira "dos y cuatro"
	Tira "corazón encarcelado"		Detalle de un empuntado integral, observado de arriba para abajo. En esta punta la primera tira son nombrados "corazones", la segunda se llama "ojitos", finalmente y la tercera tira se denomina "la rosa de cuatro pares con dos culebritas".
	Tira "chorritos"		Empuntado "Antiguo"
	Tira "rosita encarcelada"		
	Tira "espiguillas"		
	Tira "culebras"		

Las características estéticas del rebozo sanmariense permiten comprender que cada pieza textil sintetiza conocimientos técnicos, decisiones creativas y referentes culturales acumulados históricamente por la comunidad artesanal. Sin embargo, detrás de cada diseño, técnica o proceso de innovación existen experiencias de vida, trayectorias laborales y relaciones comunitarias que sostienen la continuidad del oficio.

En consecuencia, resulta necesario desplazar la mirada hacia las personas que participan activamente en la producción rebocera. El siguiente capítulo abordará las narrativas artesanales construidas desde la experiencia cotidiana de las y los artesanos de la Escuela del Rebozo, prestando atención a los procesos de aprendizaje, las dinámicas productivas y las tensiones que atraviesan actualmente la práctica del oficio

Capítulo 4. Narrativas artesanales de la producción rebocera de la Escuela del Rebozo

Hasta este punto, la investigación ha abordado la construcción histórica y estética de la tradición rebocera sanmariense. No obstante, dichas dimensiones no pueden separarse de las experiencias y significados que las y los artesanos atribuyen a su práctica cotidiana.

La producción rebocera implica relaciones familiares, procesos de enseñanza, estrategias de subsistencia económica y formas de pertenencia comunitaria que configuran narrativas particulares sobre el oficio. Desde esta perspectiva, el presente capítulo recupera las voces y experiencias de la comunidad artesanal vinculada a la Escuela del Rebozo, con la finalidad de comprender cómo se vive, se aprende y se transforma actualmente la tradición textil en Santa María del Río.

La comunidad artesanal de la Escuela del Rebozo

La Escuela del Rebozo es un epicentro creativo que congrega vocaciones, curiosidades y ociosidades, muchos llegaron ahí por la intuición de que tal vez su camino en la vida es dedicarse a la creación de rebozos, ya sea por influencia familiar o por curiosidad “*vamos a probarle*”, me decía Hilario.

Rocío por ejemplo, llegó poco después de su recuperación de un problema de salud fuerte, del cual se había recuperado con bien, pero requería para su completa mejoría, una actividad que fomento en ese momento, su motricidad fina; así fue como Rocío, después de dedicarse a diversos oficios, como la costura y confección de ropa y las ventas, encontró en la Escuela del Rebozo un espacio para recuperarse y un sitio de desarrollo que le permite actualmente, dedicarse a la creación de rebozos artesanales.

Desde que conocí la Escuela del Rebozo, de la mano del espacio museográfico denominado la Casa del Rebozo, en el año de 2020, muchos cambios han sucedido. Sin adelantarme en la relatoría de este capítulo, y de este trabajo de

investigación, pero el tiempo pasado parece congelado, aunque dinámico, lleno de configuraciones respecto a la institucionalización de la Escuela. Desde sus orígenes, en la década de 1950, con el objetivo de preservar la práctica de tejido del rebozo, ya que permanece la idea de que con la industrialización de los productos de uso cotidiano, las técnicas artesanales vigentes, por su funcionalidad y uso desde la colonia, con la misma base organizacional y social, están en la orilla del precipicio para saltar a su desaparición; tema que resulta curioso, dado que son los mismos artesanos, no tanto los consumidores, que como ya se mencionó, existen distintas categorías de consumidores de los productos artesanales, donde no todos resultan sensibles a los procedimientos y el trasfondo cultural que las técnicas poseen.

Pero una vez que te involucras como gestora cultural o investigadora, en el mundo artesanal mexicano, conociendo las comunidades, sus motivaciones y sus historias de vida, resulta irónico que estas expresiones persisten y resisten. Tal vez, la paranoia derivada del miedo a desaparecer, miedo muy humano al final del día, es la motivación principal para la constante revitalización de las prácticas, técnicas y expresiones artesanales que actualmente sobreviven. En ese sentido, a lo largo de los años, la Escuela del Rebozo se convirtió en un espacio de resistencia, de compartir saberes y de generación de políticas culturales para la preservación del tejido de rebozo como un patrimonio cultural intangible.

Desde su fundación, el inmueble de la Escuela del Rebozo, fue un espacio público, cuyo proceso de institucionalización ha sido paulatino, si bien se contaba con la guía del instructor Felipe Acevedo, proveniente de Guanajuato, quien llegó a influenciar la estética y los procesos de elaboración del rebozo, ya que sistematizó los pasos para su elaboración, pues se decía en el entorno de los reboceros del pueblo, que eran aproximadamente doscientos pasos, para confeccionar el lienzo, junto con su empuntado, sin embargo, hubo un proceso de ruptura con la instrucción original, debido a un proceso de “apropiación” del espacio por reboceros locales y de manera paralela, se conformó una asociación de reboceros en 1963, denominada Asociación de Reboceras para el Fomento

de la Enseñanza de la Rebocería A.C., agrupación que por su parte buscaba la promoción de las técnicas de rebocería, que en su momento fue liderada por artesanos como Isabel Rivera, quien en 2020 fue reconocida en el libro “Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano” de Fomento Cultural Banamex.

Esta división generó que los artesanos sanmarienses tuvieran identificación a una u otra agrupación. Por un lado, la Escuela del Rebozo continuó como un espacio público de trabajo artesanal, donde llegaban las personas a trabajar, ya sea porque conocían las técnicas y solamente acudían a hacer rebozos, además de que se fueron compartiendo y generalizando las técnicas tradicionales del uso del telar de cintura y los tintes de reserva.

Es aproximadamente a finales de la década de los setentas y principios de los ochentas, del siglo XX que comenzó un proceso de visibilidad en ascenso de la configuración de la figura de maestro artesano contemporáneo, donde personalidades como Cecilio Duarte, instructor rebocero y el crecimiento del reconocimiento a nivel institucional del Maestro Arturo Estrada, quienes se convirtieron en referentes de la rebocería mexicana, éste último es actualmente un promotor de la innovación de la técnica local, contando con una gran trayectoria de trabajo como formador y como artesano.

En la década de los noventas, la Escuela del Rebozo comenzó a rescatar técnicas de teñido natural, que aportó a los procesos creativos del ecosistema rebocero local, ya que si bien, estas técnicas estuvieron presentes en los procesos artesanales sanmariense, la incorporación de la artisela a la producción, trajo consigo nuevas técnicas de tintura artificial, esta iniciativa fomento que las antiguas técnicas se mantuvieran en el bagaje de saberes de las y los artesanos sanmarienses.

Para la primera década del nuevo siglo, comenzó una nueva época de reconocimientos por la labor rebocera del pueblo, en colectivo, las y los artesanos sanmarienses recibieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de Artes y Tradiciones Populares esto en el año 2001, este premio contribuyó a visibilizar a la Escuela y a su comunidad, y además dio pie a la visualización de un proyecto museográfico que complementará la difusión de Santa María del Río en el mundo de los textiles tradicionales mexicanos.



Imagen 15. David Figueroa, artesano del rebozo, el integrante más joven que participa como instructor en la Escuela del Rebozo, acompañado del Maestro Arturo Estrada, instructor general de la institución.

En 2019, se inauguró la Casa del Rebozo. Espacio del Universo Artesanal, que conecta la tradición histórica de la Escuela con una plataforma museográfica y programas formativos actuales, articulando enseñanza, promoción y comercialización de piezas de rebozo. Hasta 2021, previo a cambios de administración política en San Luis Potosí, la alineación de instructores contaba con la participación de artesanas y artesanos como Cecilia Alvizo, Hilario Donjuan, Rocío

Orduño, Mary Salazar, María de Jesús Torres, David Figueroa y como instructor principal, el Maestro Arturo Estrada Hernández.

Este grupo de artesanos se dedicaban a la producción rebocera y a la instrucción de nuevos talentos y a la consolidación de talentos emergentes, esto, financiado por la Secretaría de Desarrollo Económico, que en su línea de acción de fomento artesanal, facilitaba la adquisición de materiales con buen margen de ganancia, además de contar en el inmueble, con un local denominado la Casa del Artesano, proyecto proveniente de la ciudad de San

Luis Potosí, que convocaba a artesanos potosinos de diversas técnicas, para comercializar sus productos. De la mano con el proyecto museográfico, durante 2020 y 2021, se realizaron diversas campañas de difusión del quehacer



Imagen 16. Jóvenes alumnos y alumnas del programa Jóvenes Construyendo el Futuro, en la Escuela del Rebozo, participando en el grupo focal.

artesanal tanto de Santa María del Río, como de otras latitudes del estado, considerando textiles, alfarería, fibras naturales, marquetería, entre otras.

En la actual administración, pese a que la naturaleza del complejo de la Casa del Rebozo se mantenía, la carencia de una política cultural sólida y la intervención de perfiles inadecuados en la administración y dirección tanto del



Imagen 17. Primer ejercicio reflexivo.

área museográfica, como en el área de desarrollo económico, limitaron las acciones de mejora constante.

En la actualidad, las actividades que se desarrollan en este espacio, desgraciadamente, se han limitado a la organización de pasarelas de rebozo y fotos colectivas de mujeres en rebozadas, además de existir

una avanzada porque la actual dirección del área museográfica se hizo cargo administrativamente de todo el inmueble, incluidos los talleres productivos y la tienda de artesanías. Esto conlleva a roces significativos y a un golpeteo político constante con las instancias de desarrollo económico. Debilitando las posibilidades de realizar una política de trabajo y atención integral para los reboceros que laboran en la Casa del Rebozo. Ya que desde la Secretaría de Desarrollo Económico, se da empleo a artesanos, para la producción de rebozos que son comercializados en la Casa del Artesano, tienda de artesanías del inmueble. Además de manejos financieros complejos, que debilitaron las posibilidades de financiamiento para continuar produciendo con materiales de calidad.

En los últimos dos años, la alineación de reboceros que se encontraba trabajando en los talleres de la Escuela, se ha modificado, derivado de la falta de apoyo económico, sin embargo, se mantuvieron mediante el programa Jóvenes

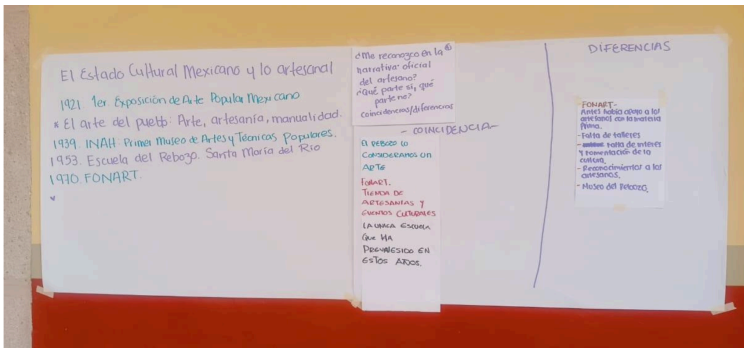


Imagen 18. Ejercicio teórico. El contexto de la narrativa oficial artesanal.

manteniendo esta estrategia por casi cinco años. Hasta mediados del 2025,, que se le notificó al Maestro Estrada su baja de la institución, descabezando la línea de trabajo formativa y de difusión del trabajo artesanal que sucedía en el espacio hasta la actualidad.

Las y los artesanos que trabajaban en la enseñanza a través del programa también dejaron el espacio, junto con sus alumnos. Ante esta situación, el futuro de la Escuela del Rebozo, desde su parte de enseñanza y productiva, cierra un ciclo de más de cincuenta años de labor continúa. Cabe hacer mención que la información proporcionada en este apartado, corresponde al seguimiento de confianza y amistad que existe de manera personal con las y los artesanos involucrados en el último lustro en las actividades tanto de la Escuela como de manera integral, en la Casa del Rebozo.

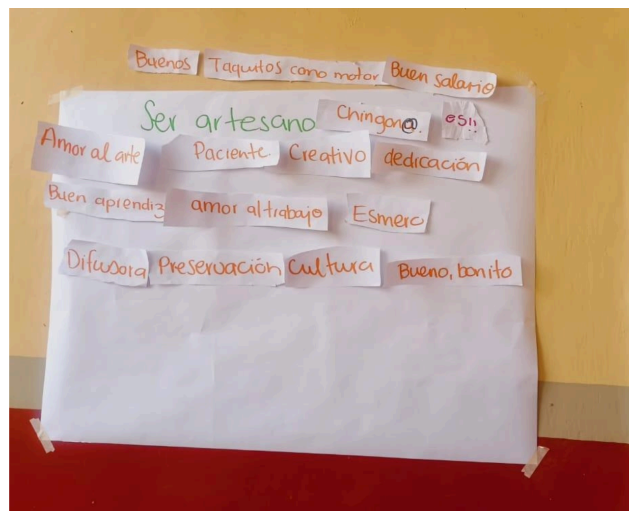


Imagen 19. Ejercicio final de reflexión. Construcción colectiva de la identidad artesanal juvenil

Este trabajo surge de la motivación de hablar sobre la identidad de las y los artesanos que habitaron y resistieron en el inmueble, como sitio de enseñanza,

cómo ser un referente de personalidades destacadas en el sector artesanal de los textiles en México, en esta narrativa están las voces de artesanos como Arturo Estrada, Rocío Orduña, Hilario Donjuan, Cecilia Alvizo, María de Jesus Torres, María Salazar, David Figueroa, Luisa Govea, Isabel Rivera, Elodia Martínez y otras personas, que preocupadas por la continuidad de la Escuela del Rebozo, contribuyeron con charlas informales y entrevistas en distintas temporalidades en la configuración de una narrativa global y atemporal de lo que ha representado la Escuela del Rebozo, desde sus experiencias de vida en Santa María del Río, San Luis Potosí.

Jóvenes Construyendo el Futuro, programas de desarrollo y fomento a comunidades jóvenes de reboceros sanmarienses.

Con los cambios institucionales sucedidos con el cambio administrativo de Gobierno del Estado, en 2021, una estrategia para continuar con la labor docente en la Escuela, la comunidad de artesanos se incorporó como empleador en el programa Jóvenes Construyendo el Futuro, para garantizar una retribución económica a las y los alumnos que desearan aprender el oficio, trabajando bajo esa modalidad durante cuatro años. Esto generó una constante asistencia de jóvenes originarios de Santa María del Río, cuyas edades oscilaban entre los 18 y los 29 años. Esta modalidad implicó adecuar el proceso de enseñanza para que a nivel de aprendices, las y los alumnos elaborarán lienzos de buena calidad para que sean factibles de venta, lo que significa un retorno de inversión para los maestros, que proporcionan la materia prima y facilitan a través de la plataforma de la Casa del Rebozo y su cartera de clientes la venta de los rebozos elaborados por las y los aprendices.

Esta modalidad incrementó el nivel de exigencia en la calidad de las prendas tejidas, para las y los alumnos, mientras están en un proceso de aprendizaje financiado durante un año. Un aspecto de interés para este trabajo, son las motivaciones que tienen los jóvenes en Santa María del Río para elegir el camino del trabajo artesanal como una opción de vida, aunado a la cercanía que existe del pueblo a la ciudad de San Luis Potosí, donde las y los jóvenes pueden

continuar su educación superior, en algunas ocasiones las oportunidades de continuar se ven mermadas por aspectos económicos, además existen diferentes opciones de trabajo en la zona industrial presente entre los municipios de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato. Por lo cual, las primeras opciones son trabajar en el comercio local, la zona industrial o ir y venir diariamente a la capital a estudiar en las opciones educativas existentes, entre las que destacan el Instituto Tecnológico Regional o la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. En un último acercamiento a la comunidad artesanal de la Escuela del Rebozo, acudí a realizar un grupo focal con las y los alumnos de la última generación del programa de empleabilidad, con el objetivo que las y los artesanos conozcan, re interpreten y resignifiquen su propia identidad y experiencia a través de la construcción de narrativas propias, fortaleciendo su papel en la cultura y el patrimonio. Este grupo focal, fue gestionado y realizado en el taller principal de la Escuela, con autorización del Maestro Estrada, para trabajar con hombres y mujeres alumnos de la última generación vigente. En ese encuentro, platicamos sobre los motivos que los llevaron a tomar la opción de la Escuela del Rebozo como una posibilidad laboral y formativa para su futuro, a través del taller “Construcción de narrativas artesanales desde la praxis reflexiva”, donde participaron quince alumnas y alumnos.

La metodología utilizada en el taller se denomina Praxis reflexiva, la cual busca generar un proceso reflexivo en las y los actores para configurar de manera colectiva una resolución de carácter transformador, en este caso, sería reflexionar sobre sus vivencias en torno al quehacer artesanal que realizan en la Escuela del Rebozo, durante su proceso de capacitación. Comenzamos hablando sobre la identidad personal, vinculada a la identidad colectiva como artesanas y artesanos, respondiendo las preguntas:

- ¿De dónde sabemos que somos lo que somos?
- ¿Qué aprendimos de nuestras familias, comunidades, maestros o experiencias?

- ¿Qué elementos simbólicos (colores, materiales, técnicas, historias, rituales) forman parte de nuestra narrativa* como artesanos?

En un segundo momento se socializó con las y los alumnos, un marco teórico breve para comprender cómo el Estado mexicano ha construido la idea de “lo artesanal” y cómo esto influye en la auto-narrativa de los artesanos. Para reflexionar en colectivo la pregunta ¿Me reconozco en la narrativa oficial del artesano? ¿Qué parte sí, qué parte no?, esta actividad tuvo la intención de reflexionar sobre las diferencias entre las narrativas oficiales en torno a lo artesanal y las narrativas propias de la vida. En un tercer momento del taller, se buscó volver a incorporar las reflexiones producidas en lo individual y lo colectivo, para generar una conclusión colectiva fortalecida con los aprendizajes obtenidos a partir de las siguientes preguntas:

- ¿Qué elementos simbólicos reconocer como propios?
- ¿Qué elementos nuevos o resignificados puedo integrar?
- ¿Cómo puedo contar mi historia desde mi voz?

Para facilitar el trabajo de reflexión se hicieron equipos de cinco personas. En la primera actividad, se realizó de manera colectiva un mapa de la identidad rebocera de Santa María del Río donde, pasaron a dibujar en un rotafolio distintos elementos que desde su experiencia expresaban lo que a nivel simbólico significaba el trabajo rebocero, consideran la técnica del ikat, el telar de cintura, las herramientas, las manos artesanas, los rebozos, el hilo de artisela; se plasmó en un dibujo la narrativa del rebozo como un producto del mestizaje derivado de la colonia en México, entre otros elementos.

Las y los participantes expresaron que estas opiniones y dibujos provenían de lo que su crianza y crecimiento en el pueblo, habían conocido como el universo artesanal del rebozo sanmarinense. Reconociendo que esta narrativa era parte de su identidad como nativos de Santa María del Río, así como lo que se

reconocía y se decía por la gente del pueblo sobre lo que acontece desde varias décadas en el espacio de la Escuela del Rebozo, reconociendo que siempre estuvieron en contacto ya sea con algún artesano o por influencia familiar. Además de ubicar qué hacer rebozos es una actividad que se realiza con dedicación y amor, que desde esa perspectiva, los valores reconocidos, los motivaban a hacer un esfuerzo por entrar al programa y contar con la paciencia necesaria para completar su proceso formativo.

En este sentido, se les cuestionó sobre si su desempeño lo consideraban propicio para continuar trabajando en el oficio como una alternativa para su futuro. En este cuestionamiento, las respuestas fueron variadas, sin embargo, destacaban que la remuneración económica era muy importante para ellos, ya que algunos ya cuentan con familia y deben cumplir económicamente con esta. Sin embargo, fueron conscientes de que de alguna manera u otra, se trataba de un oficio que era considerado una actividad emprendedora, ya que no solo se trataba de realizar los rebozos, sino de contar con la posibilidad de colocarlos en el mercado a precio justo y con esto, ver su trabajo bien retribuido.

Un aspecto que llamó la atención, y que me lleva a ser persistente con la idea de que el trabajo artesanal es una cuestión también económica, no meramente de estética o de orgullo tradicional, ya que al contar con una retribución económica durante el proceso formativo, significaba mucho para ellos, porque era una manera de retribuir el trabajo y motivarlos a continuar aprendiendo.

Al compartirles un panorama general de las trayectorias de las narrativas oficiales, ubican que esta es el discurso con el que conocieron el aspecto patrimonial, tradicional y cultural del rebozo sanmariense, ya que en su imaginario si están presentes los temas de transmisión generacional, de la presencia de la Escuela del Rebozo como un espacio formativo, la existencia del FONART como una institución de respaldo al trabajo artesanal, de la figura del rebozo como un práctica artística -más allá de la idea de lo artesanal-, y reconocieron que en el pueblo la gente en general tiene poco interés en el reconocimiento y fomento a esta práctica.

Finalmente, al contrastar lo reflexionado con lo aprendido, para lograr concretar una narrativa propia, de carácter colectivo sobre lo que significa ser artesanos, destacaron calificativos como esmero, dedicación, paciencia, tener una actitud de aprendizaje y mejora constante, en que ser artesano es parte de un reto creativo constante para contribuir en la difusión del trabajo artesanal y preservar su identidad y su cultura.

Cabe destacar, que todas y todos los participantes mantuvieron una actitud participativa, a pesar de que las preguntas les parecía que tenían respuestas obvias, derivado de que la influencia que la narrativa oficial ejerce en ellos es constante y permanente, pero que la propuesta formativa, sumado a la retribución económica constante por su trabajo eran motivos de peso para emprender el camino en el aprendizaje.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, se evidenciaron las distintas influencias que configuran la identidad artesanal y textil de Santa María del Río, tomando como referencia lo acontecido a lo largo de más de cinco décadas en la institución de la Escuela del Rebozo, cuya trayectoria surge como resultado de una preocupación del Estado Mexicano por contribuir y posicionar el trabajo artesanal en la vista de su fortalecimiento y promoción para evitar su paulatina desaparición.

De la mano, se crearon políticas públicas e instituciones que trabajaron y continúan trabajando por generar un panorama cada vez más digno y más justo, sobre la configuración del papel que juegan las y los artesanos mexicanos. En ese sentido, la Escuela es un referente de trabajo persistente, que es a través de su aparición en el pueblo, que comienza un proceso de institucionalización y profesionalización de un oficio que está presente en la localidad desde hace tiempo y del cual no se cuenta un registro puntual que ratifique su época de creación y práctica. Ya que como muchos oficios artesanales en México, surgieron como una forma de organización colonial de la población originaria, para estar consideradas en la lógica productiva, económica y de organización

social de esta avanzada, cuya lógica organizativa sigue presente hasta la actualidad, pues en el país, se mantienen las identidades coloniales derivadas de los oficios y que a través de los siglos, se han fortalecido, enriquecido y diversificado.

En Santa María del Río, de acuerdo a las narrativas orales, se pueden identificar tres generaciones derivadas del establecimiento de la Escuela del Rebozo en la localización, una primera generación de reboceros formados en sus muros, figuran nombres de artesanos ya fallecidos, como Felipe Acevedo, Cecilio Duarte y artesanas que aún sobreviven como Luisa Govea e Isabel Rivera Díaz, quienes su paso por esta institución de enseñanza ha configurado un legado de reconocidos maestros artesanos sanmarinense. Artesanas como la Maestra Govea, a pesar de que el trabajo artesanal ha dejado estragos en su cuerpo -en particular su vista, como en el caso de la Maestra Isabel, con un padecimiento de artritis-, su presencia permanece, por un lado, Luisa como gerente de la Casa del Artesano y ejecutando un papel de leal asesora de ventas para las y los potenciales compradores que acuden a la tienda, interesados en adquirir una pieza de rebozo mediante una compra informada. Al mismo tiempo, la Maestra Isabel, que aunque comenzó su trayectoria en la Escuela, al formar parte de la Asociación de Reboceras, formó por su cuenta un taller de rebocería de la mano de su esposo y sus hijos, quienes actualmente configuran un espacio de producción y comercialización particular, presente en el imaginario sanmarinense, como un taller creativo con potencialidad de crecimiento, siendo ya una segunda generación quien continúa con el trabajo.

Una segunda generación, donde figuran personalidades como Arturo Estrada, quien comenzó a tejer rebozos a la edad de nueve años y otros como Hilario Donjuan, esta generación estaba en un proceso productivo, donde la Escuela era más taller productivo, que un espacio de docencia sistematizado y escolarizado. Sin embargo, el trabajar en el tejido de rebozos, de manera más independiente, pero dentro del inmueble, les brindó un panorama creativo ingenioso, ya que aún estaba presente como instructor el Maestro Duarte, con quien aprendieron la técnica y continuaron trabajando por pasión al trabajo y

amor a la identidad rebocera. Durante esta etapa, la ejecución de una política de desarrollo social, enfocada al fomento artesanal, contribuyó a que el trabajo fuera financiado, ya que FONART era quien favorecía a distintos espacios artesanales del país con materia prima o recursos económicos para que la labor del tejido de rebozo continuará en la localidad. En esta etapa, también comienza a configurarse en el imaginario de las narrativas orales, una perspectiva folklorista de la elaboración de artesanías a nivel nacional, lo cual dio un impulso a posicionar al pueblo como un pueblo de identidad rebocera y a su producción, como un producto viable para la comercialización en espacios destinados a la actividad turística.

En una tercera generación, aparecieron artesanas de reconocimiento nacional como Rocío, Cecilia, María de Jesús, quienes llegaron a la Escuela del Rebozo por otros motivos, más allá que la idea de dedicarse a ser tejedoras, pero que a la par que aprendían el oficio, surgió en ellas un interés genuino por continuar en el trabajo artesanal como un modo de vida. Conforme fueron ganando experiencia, fueron participando en los concursos de textiles a nivel nacional, logrando destacarse como integrantes de una Escuela que se reinventa en la cotidianidad, que si bien, persiste el miedo al olvido y al desinterés de las técnicas, es más fuerte su motivación para continuar trabajando.

En la actualidad, solamente Ceci se mantenía en la línea de instructores de la Escuela, Rocío continuó con su trabajo de docencia, ahora a nivel municipal en la Casa de Cultura de Santa María del Río, bajo la dinámica de trabajo de empleadora, en el programa Jóvenes Construyendo el Futuro y se dedica a formar jóvenes. Mary Salazar mantiene su actividad artesanal en su casa, donde continúa elaborando rebozos y combina esta actividad con la preparación de asado de boda con la receta tradicional sanmarinense y el comercio. María de Jesús, actualmente pasa por un proceso personal complicado, derivado de un decaimiento de la salud de su esposo y eligió dejar en pausa el tejido de rebozos para dedicarse al cuidado de su familia.

A nivel de consolidación de una cuarta generación de reboceros jóvenes, únicamente se cuenta con la presencia de David Figueroa, quien a su corta edad, combina sus estudios de ingeniería en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, con su trabajo como instructor de rebocería dentro de la Escuela, contribuyendo a la inspiración de nuevos jóvenes interesados en aprender la técnica de tejido de rebozo. Además David, proviene de familia de reboceros, lo cual refuerza su identidad y sus motivaciones para continuar con este oficio.

En 2025 se cumplió una etapa en la Escuela del Rebozo, los ires y venires institucionales han mermado el sano desarrollo de este espacio como espacio formativo y creativo. Se desconoce el rumbo que este sitio tendrá de la mano de la Secretaría de Desarrollo Económico, es espacio museográfico permanente, con limitaciones y algunos temas de corrupción derivado de dirigentes con motivaciones diversas, antes que posicionarlo como un espacio de promoción y preservación de las técnicas artesanales potosinas.

Sería afortunado, que este trabajo de investigación configure una aportación a las narrativas reboceras de Santa María del Río, pese a que una trayectoria intensa de trabajo y reconocimiento ha acontecido en la Escuela del Rebozo, poco se habla al respecto. Las narrativas oficiales permanecen, alimentan las narrativas locales y refuerzan la identidad de quienes las habitan y las reproducen. Se tiene confianza en un futuro de un sector artesanal más digno, menos manipulado por políticas internas insalubres que no corresponden al trabajo creativo de un sector que resiste. Me aventuro a decir, que la Escuela del Rebozo, es un referente de un taller artesanal de alta costura, ya que la maestría de los procesos creativos que se desarrollaron en su interior, fueron más allá de las políticas culturales, la vida cotidiana se sobrellevaba ahí, entre hilos, amarres, y colores. Entre tensiones institucionales, diferencias creativas, competencias de trabajo y la permanente motivación de continuar con una tradición, siempre con los brazos abiertos para quien se acerque con curiosidad a preguntar: “¿Cómo se hace un rebozo?”.

Las narrativas de las y los artesanos permiten observar que la continuidad del oficio rebocero depende no solamente de la transmisión de conocimientos técnicos, sino también de las posibilidades reales de inserción económica y reconocimiento social que la actividad artesanal ofrece en la actualidad.

Las tensiones identificadas en torno a la producción, la permanencia generacional y la viabilidad económica del oficio conducen necesariamente al análisis de los espacios contemporáneos de promoción, difusión y comercialización del rebozo sanmariense. Por ello, el siguiente capítulo examinará las plataformas institucionales, turísticas y comerciales que participan actualmente en la circulación del rebozo producido en la Escuela del Rebozo.

Capítulo 5. Plataformas de difusión y comercialización de rebozos de la Escuela del Rebozo

La permanencia contemporánea del rebozo sanmariense se encuentra estrechamente vinculada a los procesos de circulación, difusión y comercialización de las piezas textiles. En un contexto marcado por la globalización cultural, el turismo y los mercados especializados de arte popular, las comunidades artesanales deben desarrollar estrategias que permitan mantener vigente su producción sin desvincularse completamente de sus referentes tradicionales.

En este escenario, la Escuela del Rebozo participa en diversos espacios de promoción artesanal impulsados tanto por instituciones gubernamentales como por iniciativas culturales y comerciales. El presente capítulo analiza las políticas públicas de fomento artesanal, la participación en concursos.

Una vez reconocidos la diversidad de discursos y narrativas que se han creado en torno a la creación artesanal en México, vale la pena mencionar la dimensión económica que también posee el sector, derivada principalmente de la idea de la comercialización de las creaciones artesanales en mercados tanto de autoconsumo, locales hasta internacionales, respaldados por estrategias o plataformas gubernamentales adicionales, donde el objetivo principal, más allá de las narrativas de la tradición, el patrimonio, la preservación, la cultura, entre otras; es la generación de recursos económicos para las y los productores de artesanías y sus familias.

Sabiendo esto, es importante mencionar que las comunidades artesanales producen para vivir, si bien, la actividad artesanal como fuente de ingresos económicos, es considerada adicional a las actividades económicas principales de sustento de las familias que generan ingresos por esta actividad, derivado de cuestiones tales como, que es una actividad con poco margen de ganancia, por eso se considera una actividad complementaria, la mayoría de las poblaciones artesanales tiene como principal actividad económica de subsistencia es la

producción agrícola; en la mayoría de los casos, las materias primas que se utilizan son de origen natural y las y los artesanos las obtienen de los recursos naturales disponibles en los territorios que habitan; además considerar el origen étnico de estas comunidades artesanales y las condiciones de vulnerabilidad en la que estas comunidades habitan. Estas consideraciones mencionadas, forman parte de la caracterización general que las instituciones mexicanas han delimitado sobre el artesanado nacional.

En este capítulo analizaremos los marcos normativos que han delimitado la caracterización de las comunidades artesanales a nivel nacional, que han dado origen a políticas públicas para su fomento y fortalecimiento, ubicando como punto de partida las políticas públicas de fomento al sector artesanal en México y el valor económico agregado que la generación de recursos económicos que las actividades culturales aportan, desde la lógica de la economía de la cultura, y los datos estadísticos arrojados desde el Sistema Nacional de Cuentas, con énfasis en la Cuenta Satélite de Cultura México (CSCM), desarrollada por el INEGI, para obtener una visión general de la importancia económica que la producción artesanal tiene en el país. Finalmente, haremos una caracterización sobre el contexto de comercialización que actualmente se desarrolla en Santa María del Río de su producción rebocera, sus alcances , limitaciones y oportunidades.

Políticas públicas de fomento al sector artesanal en México.

Derivado del progreso industrial y la economía basada en el conocimiento, las actividades manuales o de poco valor añadido, han pasado a segundo plano, desde la perspectiva meramente productiva, como es el caso de las artesanías (Klamer, 2012, en Azuela Flores y Cogco Calderón, 2014). Su incidencia en las actividades productivas y de generación de empleo, suponen una posibilidad de desarrollo económico donde la producción artesanal supone una oportunidad de empleo para poblaciones vulnerables, sin embargo, pese al potencial económico

que tienen las actividades artesanales, sólo supone un complemento al ingreso familiar, ya que tiene poco impacto económico (Ibidem.), derivado de la informalidad de esta actividad productiva, que ha contribuido a que su presencia en el sector económico se limitado.

El Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART).

Contrario a la suposición de que las artesanías son una actividad de corte cultural en México, las políticas públicas dirigidas al sector artesanal, se desarrollan dentro del Plan de Desarrollo Social, porque lo que es necesario comprenderlas dentro de las políticas sociales de México. Es desde el Gobierno Federal, a través de la Secretaría de Desarrollo Social, que se diseñan acciones para mejorar los niveles educativos, incrementar la equidad y la igualdad de oportunidades, impulsar la educación para el desarrollo de capacidades personales, fortalecer la cohesión y el capital social, para lograr un desarrollo social y humano en equilibrio con el medio natural y ampliar las capacidades de respuesta gubernamental para fortalecer la confianza ciudadana en las instituciones. (Mota, 2002, en Azuela, Cogco, 2014).

Para lograr la cobertura de objetivos tan amplios, se diseñaron una variedad de programas para que atendieran las necesidades prioritarias de acuerdo al sector poblacional y los requerimientos de desarrollo económico; en el caso del sector artesanal, existe desde hace varias décadas el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Sedesol, 2013), que entre sus objetivos tiene la atención a grupos vulnerables, así como en condición de pobreza en distintas dimensiones, delimitadas geográficamente a través de las zonas de atención prioritaria.

Bajo esta clasificación es como el FONART se dirige exclusivamente a poblaciones en condiciones de pobreza, vulnerabilidad, rezago y marginación. Focalizando acciones que promuevan la superación de la pobreza de forma integral, a través de la educación y la capacitación, la salud, la alimentación, la

generación de empleo, la mejora del ingreso derivado de la actividad artesanal y el desarrollo de la infraestructura social básica.

En estas acciones resulta evidente la orientación económica de la actividad artesanal, donde el componente cultural y de conservación de las técnicas artesanales son consideradas, sin embargo la prioridad es el combate a la pobreza, tomando las cualidades culturales de la actividad, como un valor agregado. Para el FONART, la finalidad de sus acciones es lograr la independencia económica de las y los artesanos, desde una perspectiva multidimensional, tomando en consideración aspectos sociales, económicos y culturales, para atenderlos desde cuatro líneas de acción:

1. **Capacitación integral y asistencia técnica.** Para orientar a los productores en materias de organización, administración, mejoras en el proceso productivo, nuevas tecnologías, sustentabilidad, salud ocupacional, dignificación de la vida artesanal, protección jurídica y comercialización.
2. **Apoyos a la producción.** Consiste en apoyos individuales, mediante la asignación de recursos económicos para la adquisición de materias primas, herramientas de trabajo y gastos vinculados con el proceso productivo.
3. **Adquisición de artesanías y apoyo a la comercialización.** Consiste en apoyar a los artesanos en la compra de su producción artesanal, facilita apoyos para la comercialización directa en espacios expositivos o ferias (pago de viáticos), además se apoya en la compra o alquiler de insumos destinados para la mejora de la comercialización (página web, catálogos, empaque y embalaje).
4. **Concursos de arte popular.** Consiste en premiar a los artesanos que se distinguen por la preservación, rescate o innovación de las artesanías, así como de aquellas con mejoras en las técnicas de trabajo y que recuperen el uso y aprovechamiento sostenible de los materiales de su entorno natural (Azuela, Cogco, 2014, pp. 14).

Así, las políticas públicas de fomento al sector artesanal en México, orientan sus acciones en la generación de riqueza y la creación de empleo y autoempleo para la población más vulnerable del país.

Marcos normativos de las políticas públicas de fomento al sector artesanal: internacional, regional y nacional.

La producción artesanal ha sido reconocida recientemente como un componente fundamental de patrimonio cultural, el desarrollo económico y la inclusión, por lo que diversos organismos multilaterales y marcos jurídicos internacionales han establecido políticas públicas orientadas en fortalecer las capacidades de las comunidades artesanales, proteger los saberes tradicionales y fomentar la inserción de la producción artesanal en mercados globales en condiciones de equidad y respeto a la diversidad cultural. A continuación se enuncian las cartas y documentos normativos que han determinado el diseño de las políticas públicas para fomento del sector artesanal, en orden internacional, regional y nacional.

A nivel internacional un primer ejercicio lo realizó la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en 1989, a través del documento Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales, que reafirmó los derechos que poseen los pueblos indígenas de preservar sus modos de producción tradicionales, contemplando a las artesanías y exige la implementación de políticas públicas que respeten sus formas propias de organización y trabajo.

En 2003 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), publicó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, instrumento jurídico que reconoce que las artesanías tradicionales forman parte del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos, enfatizando la necesidad de salvaguarda de técnicas, conocimientos y valores que las sustentan, creando un compromiso con los Estados, dicho organismo

parte de adoptar políticas públicas que fortalezcan la transmisión integral de los saberes, el reconocimiento de los portadores y la protección de las prácticas artesanales frente a la apropiación indebida.

Otro documento internacional que reconoce el papel estratégico de las industrias creativas y culturales, incluyendo las artesanías como motores de desarrollo local, es la Declaración de Seúl sobre las Industrias Culturales y Creativas (UNESCO, 2011), que propone integrar políticas culturales, económicas y sociales para apoyar al emprendimiento artesanal, la innovación basada en las tradiciones y el acceso justo a mercados globales.

Años después se publicó la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible (ONU, 2015), a través de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), particular con los ODS 8, referente al trabajo decente y el crecimiento económico; el ODS 5, sobre la igualdad de género; el ODS 10 enfocado en la reducción de las desigualdades y el ODS 12, que promueve la producción y el consumo responsables. Todos estos ejes generan directrices para el fortalecimiento del sector artesanal como una estrategia para la generación de empleo digno, la reducción de la pobreza, el empoderamiento de las mujeres y las comunidades marginadas y la preservación de prácticas sostenibles.

Finalmente, en 2017, la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) recomendó una serie de medidas específicas para garantizar condiciones de comercio justo en el sector artesanal; incluyendo el fortalecimiento de cadenas de valor éticas, certificaciones participativas, acceso a financiamiento y plataformas digitales y la formación de redes internacionales de colaboración.

Estos marcos normativos a nivel internacional establecen en su conjunto las bases para el diseño de políticas públicas nacionales y locales que reconozcan el valor económico y cultural que el sector artesanal posee, para la construcción de sociedades más justas, inclusivas y sostenibles, además permite desarrollar

programas de apoyo a las comunidades artesanales que busquen mejorar su competitividad económica y salvaguardar la riqueza cultural que sus prácticas guardan.

A nivel regional, en América Latina y el Caribe, la Declaración del Salvador (2009), por parte de la Conferencia Iberoamericana de Cultura, hace un reconocimiento de la importancia que tienen las culturas tradicionales y populares, impulsando acciones a nivel regional para el fomento de la creatividad artesanal como herramienta de desarrollo social, cultural y económico.

A nivel de acciones, la Red de Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (RePIC), cuenta con una plataforma de cooperación regional que fomenta el intercambio de políticas públicas y buenas prácticas para la salvaguardia de los saberes tradicionales, incluyendo la producción artesanal.

A nivel nacional, un organismo pionero en la creación de políticas públicas de fomento al sector artesanal es el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), el cual desde su creación en 1948, ha implementado programas de apoyo a la producción artesanal indígena, asegurando el respeto a los derechos culturales y la propiedad intelectual colectiva como la iniciativa Registro de Marcas Colectivas y Denominaciones de Origen.

En el caso mexicano, el organismo creado para el fomento de la producción artesanal es el Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART), el cual se dirige mediante la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), de acuerdo a datos aportados por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), FONART actúa como un fideicomiso de carácter público que promueve las actividades artesanales en México para contribuir en la generación de mayores ingresos para las familias de artesanos, que enfrentan una incapacidad para generar ingresos sostenibles, para mejorar sus capacidades productivas y comerciales, además de promover condiciones adecuadas para el desarrollo de las actividades artesanales, y su objetivo es

promover el desarrollo sustentable de las comunidades artesanales, desde una perspectiva multidimensional.

Este organismo público desde los años setenta ha estado presente con líneas de acción enfocadas en la mejora de la calidad de vida de las familias de artesanos y la reducción de la pobreza. En 1988 se publica la Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal, que proporciona incentivos fiscales, técnicos y financieros a personas dedicadas a la producción artesanal, reconociendo su papel en la economía social y solidaria.

En un esfuerzo para reconocer el derecho de las personas a participar en la vida cultural, incluyendo la transmisión y preservación de expresiones artesanales, se crea la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (2017), para establecer las obligaciones del Estado para garantizar la protección del patrimonio inmaterial y el fomento a la creación artística popular.

El Programa Nacional de Cultura (2021- 2024) de la pasada administración federal, incluyó líneas estratégicas para el fortalecimiento de las economías culturales y creativas, haciendo énfasis en el apoyo a los sectores artesanales, especialmente a los que están vinculados a población indígena, las mujeres y jóvenes creadores. El marco normativo internacional, regional y nacional converge en la necesidad de generar condiciones estructurales para el desarrollo del sector artesanal, en un enfoque que articule la dimensión cultural, social, económica y de derechos. La implementación efectiva de estas políticas requiere el trabajo coordinado entre gobiernos, comunidades artesanas, sociedad civil y organismos internacionales, con base en la equidad, la sostenibilidad y el respeto a la diversidad cultural.

La aproximación de la producción artesanal como medio de desarrollo se alinea al marco propuesto por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) para trazar las líneas de las políticas culturales, contemplando la intervención como una alternativa para la preservación de esta actividad y destacando la importancia que tienen como parte del patrimonio cultural inmaterial y que protege el acervo de

conocimientos, saberes y técnicas transmitidas generacionalmente; esta propuesta supone un avance en el reconocimiento de la cultura y las artes como generadores de riqueza y empleo (Azuela, Cogno, 2014).

Sin embargo, se presenta poca homogeneidad a nivel nacional respecto al tratamiento de la producción artesanal como actividad económica, donde puede ser tratada en algunas latitudes por organismos turísticos, dentro del Sistema de Desarrollo Integral de la Familia (DIF) y la agenda de desarrollo económico. De manera general, el objetivo de la política pública enfocada a la producción artesanal busca mejorar la calidad de vida de las y los artesanos. Ya que la pobreza es una condición necesaria para que las comunidades artesanales sean sujetas de beneficios, lo cual se mide a través de las condiciones de vida de las personas, tales como que radiquen en las Zonas de Atención Prioritaria y se encuentren en situación de pobreza patrimonial, limitando el alcance del Fondo, en perjuicio de aquellos artesanos que no cumplan con las características de pobreza, además limita el acceso a la mejora continua de la productividad y la calidad, ya que la relevancia de las políticas se centra en que las y los beneficiarios salgan de la condición de pobreza, además impacta de manera negativa en el fortalecimiento de un mercado artesanal más competitivo, formal y con miras a una expansión internacional.

De acuerdo a la Ley General de Desarrollo Social (LGDS) (Medina y Armas, 2020), para medir la pobreza se toman en consideración los indicadores referentes al ingreso de los hogares, las carencias sociales en materia de educación, el acceso a servicios de salud, el acceso a la seguridad social y la vivienda, el acceso a los servicios básicos de vivienda, el acceso a la alimentación y el grado de cohesión social.

Para Azuela y Cogco (2014), otra característica de las políticas públicas enfocadas al sector artesanal tiene que ver con la conceptualización que delimita la artesanía, que al ser vinculada con la idea de desarrollo económico, ha sido problemático su encuadre desde la perspectiva de la economía de la cultura. Esta delimitación conceptual se discute desde posturas disciplinares extensas,

que poco han contribuido al análisis económico, impactando así en la asignación de recursos, enfocados a productos considerados artesanales, que de acuerdo a las reglas de operación del FONART, que clasifica la artesanía “a través de una matriz de diferenciación como herramienta para evaluar las características del producto de forma integral, identificando entre artesanía, manualidad o híbrido” (Azuela, Cogco, 2014, pp. 20).

Siguiendo la línea crítica sobre la conceptualización de las artesanías y su encuadre dentro de las políticas públicas, la Dra. Amalia Ramírez (2013), en su texto *¿Quién es el artesano?*, apunta que las categorizaciones de la producción artesanal en México, comienza en el siglo XX, cuando se empezó a definir al campesino, al indígena y al artesano, para la creación de la estructura gubernamental y las políticas públicas que derivan de ésta, en específico en el primer tercio de siglo, que cobran sentido político la conceptualización de artesano, artista popular, artesanía, arte popular, ramas artesanales, entre otras, que definieron personas y oficios, con elementos característicos en común, que sin lugar a dudas, dejando fuera lo que no se vincula con la caracterización establecida.

Para Ramírez (2014), este bagaje conceptual ha impactado en el diseño de las políticas públicas para el sector, “donde el contenido cultural del producto es el que ha definido al artesano y a la artesana en este país” (Ramírez, 2014, pp. 40), ya que esta categorización ha sido determinante para establecer lo que es artesanal en México, donde el carácter étnico, desde su especificidad cultural de la identidad, han determinado en las políticas públicas, considerando a los pueblos originarios y la conservación cultural, sujetos prioritarios de atención, excluyendo comunidades artesanales mestizas y urbanas o aquellos productos que no poseen un proceso de elaboración “ancestral”, que de acuerdo a Ramírez “pueden ser construcciones imaginarias recientes” (Ramírez, 2014, pp. 41).

El impacto que el desarrollo conceptual en torno al sector artesanal ha tenido en las políticas públicas pone en referencia la valoración y/o el privilegio de los

llamados “artistas populares”, personajes creados a partir de estar referencias categóricas por las instituciones a través de la participación en concursos de arte popular, programas, publicaciones e incluso estrategias de promoción comercial, enfatizando la exclusividad y autenticidad del valor estético de la obra producida dentro de la categoría de arte popular, lo cual ha generado una verticalidad en dichas categorías, donde el “artista popular” posee un grado superior de experiencia, presencia, valoración, frente a quienes ocupan el lugar de “artesanos”, diferenciación presente hasta la actualidad en las políticas públicas federales.

Esta diferenciación implica cuestionar a partir de su producción artesanal, la calidad del sujeto, que equivale a suponer que las instituciones buscan generar una transformación en las y los artesanos para que su fin último sea convertirse en artistas populares, sin embargo, la actividad artesanal no cumple funciones exclusivamente estéticas. Sino que se trata del trabajo de miles de familias que desarrollan una actividad económica en condiciones vulnerables y son insertos en estos programas y políticas con el objetivo de salir de la pobreza y generar condiciones económicas necesarias para una vida digna. De esta manera, la complejidad de los planteamientos iniciales como política pública de objetivo social, económico y sumando su componente cultural, plantea retos para realizar una legislación que incluya las diversidades que las comunidades artesanales presentan.

Pese a las dificultades y contrariedades enunciadas, donde además las garantías de estabilidad laboral y la persistencia de los oficios artesanales tienden a desaparecer paulatinamente (derivado de la idea de rentabilidad económica, esta idea está más presente en las generaciones de artesanos jóvenes) y las dificultades financieras que representa la adecuación de modelos más amplios de financiamiento y producción, que refuerzan los esquemas de desigualdad y pobreza, donde los circuitos crediticios son poco o nualmente accesibles y solamente se puede acceder a ellos a través de modelos de capital semilla o subsidio gubernamental, la inadecuada educación financiera para acceder a otros esquemas de financiamiento, que apunta a un balance negativo

de la producción artesanal nacional; aún perdura una esperanza de que las actividades artesanales se conviertan en una actividad económica asalariada formal y digna, que abra la puerta a que las y los artesanos puedan acceder a una seguridad social garantizada por el Estado, que logre subsanar y corregir las carencias estructurales actuales.

Otra institución que se ha encargado de generar acciones para fortalecer la actividad y productividad artesanal en el país es la Secretaría de Economía (SE) a través de programas como el Programa Nacional de Artesanías, dado que en las últimas décadas y con la introducción de las producciones artesanales en el mercado turístico, las tendencias a este tipo de negocios es creciente y las artesanías cada vez son más numerosas y diversas.

Considerando esta información, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) observa que este tipo de negocios se insertan en el giro de las micro y pequeñas empresas, lo que ratifica su crecimiento. A nivel de comercio internacional, de acuerdo a datos de Pro México (Medina y Armas, 2020), los principales destinos de exportación de artesanías mexicanas, son Australia, Alemania, Canadá, Colombia, España, Estados Unidos e Italia, destacando mercancías hechas a base de plata, ónix, barro, madera, cerámicas, cuadros con motivos y alusiones prehispánicas, además de telas hechas a mano, producciones que han sido bien recibidas por la industria turística nacional e internacional, debido sus diseños, texturas y patrones tradicionales únicos y originales.

México cuenta con varias décadas de políticas públicas que han pensado desde distintas latitudes acciones para atender al sector artesanal nacional. Ya sea desde los programas de desarrollo social, económico o la preservación de las prácticas tradicionales y/o culturales a través del patrimonio cultural inmaterial. Resultando en la actualidad una trayectoria interesante, que si bien ha recibido varias críticas y análisis de su desempeño, impactos y alcances en favor o desventaja del sector artesanal, las acciones se han mantenido y siempre son materia de mejora, dado que los escenarios de la actividad artesanal en la

actualidad es muy diversa y los dinamismos comerciales apuntan a distintos espacios de comercialización, que van desde el souvenir turístico, como avatar que da constancia de la “exoticidad” del destino vacacional del turista, hasta la pieza de arte popular expuesta en recintos culturales y artísticos a nivel mundial.

Sin embargo, continúa presente la carencia de narrativas construidas desde las propias comunidades artesanales, permanece la verticalidad de las trayectorias artesanales vinculadas a las instituciones y sus políticas públicas, si bien, el tema de la valoración que se les da a los pueblos originarios como productores de artesanías permanece, en la actualidad las plataformas de fortalecimiento ya favorecen también la participación de comunidades artesanales mestizas, enriqueciendo el intercambio y la discusión sobre el contexto artesanal mexicano, pero el desarrollo de la identidad artesanal de manera particular permanece vinculada a los discursos.

La economía de la cultura y la producción artesanal en México.

De acuerdo a la trayectoria de las políticas públicas que tienen la intención de visibilizar, revitalizar, fortalecer o preservar las técnicas, usos, costumbres, tradiciones y prácticas del sector artesanal en México, observamos que en un primer momento las líneas de acción iban enfocadas a generar un discurso identitario en torno a lo considerado producción del pueblo, la creación popular o las artesanías.

Generando una serie de categorías para establecer los límites conceptuales entre arte popular, artesanías y en su defecto, manualidades; de la mano de este proceso, se diseñaron criterios para los usuarios, es decir, se establecieron los parámetros para establecer quién y conforme que tipo de creaciones eran considerados artistas populares o artesanos o creadores. Además, se diseñaron políticas de fomento artesanal dirigidas a personas en condición de vulnerabilidad, es decir de pobreza patrimonial y carencias de acceso a servicios que apoyen su movilidad social, motivo por el cual, las políticas diseñadas se encuentran en el marco del desarrollo social.

A nivel mundial, se comenzaron a crear marcos normativos que incluyeron el factor cultural como un pilar de desarrollo, además de ser considerada la cultura y la producción artesanal como parte del patrimonio cultural de una nación. De tal forma que el desarrollo social (vinculado al proceso de desarrollo económico), y en este caso, la generación de recursos económicos y su consecuente impacto en la economía del país y la referencia cultural implica el reconocimiento de un fenómeno complejo que combina desarrollo social, economía y cultura.

De acuerdo a los datos revisados por Medina y Armas (2020), publicados por INEGI y FONART, para la segunda década del siglo XXI, eran 12 millones de mexicanos quienes elaboraban artesanías, lo cual representó el 10% de la población económicamente activa del país, además, de acuerdo a instrumentos de medición como la Cuenta Satélite de Cultura México, la aportación de la producción artesanal se encuentra entre los primeros lugares de aportación al Producto Interno Bruto de México, por encima de la industria editorial, las artes escénicas y los espectáculos, este análisis está integrado por el conjunto de unidades económicas públicas y privadas que desarrollan actividades vinculadas a la cultura.

Para ampliar esta perspectiva, ampliemos los límites conceptuales de la economía de la cultura, para explicar la importancia de este cruce conceptual. Desde la perspectiva económica, la cultura, posee una doble acción, por un lado la producción cultural tiene un valor económico y un valor simbólico, lo cual contribuye al crecimiento y desarrollo económico, donde la producción cultural se manifiesta por su contribución al PIB, a la producción de empleos y el ingreso, mientras que el segundo, se caracteriza por sus valores simbólicos que aportan bienestar social, aprendizaje, propiedad intelectual, a través del valor creativo y simbólico que generan.

La perspectiva de la producción de bienes y servicios culturales, para México es de reciente creación y está integrada por las denominadas industrias culturales (editoriales, música, espectáculos, cine, videojuegos, entre otros), las artes escénicas y el patrimonio cultural (gastronomía, cultura, tradiciones y

artesanías). Así, al identificar al sector cultural como contribuyente del sector económico, es posible la generación de políticas públicas a partir de su contribución económica.

Según Arriaga Navarrete y González Pérez (2016), en su texto Efectos económicos del sector cultural en México. Análisis económico, la economía de la cultura se relaciona con la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales, definiéndose en cuatro ejes: a) Economía del arte (artes escénicas y visuales), b) Patrimonio histórico e inmaterial (sitios históricos, festivales y tradiciones), c) Industrias culturales y) políticas culturales (refiriéndose al financiamiento público).

Respecto a la producción de bienes y servicios culturales, estos se caracterizan por tener una dimensión estética, espiritual, social, histórica, simbólica y de autenticidad (ibidem.), identificándose como bienes mixtos en el sentido de que poseen características de bienes públicos y privados. Destacando además que poseen tres propiedades esenciales: a) Existe un proceso creativo en su producción, b) Transmiten algún tipo de significado o valor simbólico a través de su contenido cultura y c) Incorporan al menos (potencialmente) algún elemento de propiedad intelectual (Thorsby, 2011, en Arriaga Navarrete y González Pérez, 2016).

Se define el capital cultural como

“un activo que incorpora, almacena o genera un valor cultural más allá del valor económico que posea. El valor económico como un bien particular, puede ser definido y estimado. Puede tener un precio de venta, como activo real que es, y un valor no comercial representado por la disposición de las personas para pagar por su conservación. Pero el valor económico no capta la complejidad del valor cultural del activo, como su calidad estética, su significado espiritual, su importancia simbólica o histórica y su influencia en el desarrollo de estilos estéticos” (Arriaga Navarrete y González Pérez, 2016, pp. 221).

Derivado de esta conceptualización, el capital cultural puede presentarse de dos maneras: a) Capital cultural tangible, refiriéndose a pinturas, esculturas, edificios históricos, sitios arqueológicos, entre otros y b) Capital cultural intangible, que se refiere a expresiones musicales, productos literarios, tradiciones y valores. Pese a las dificultades existentes para precisar el valor cultural y la valoración económica de los productos, ambos aspectos, pueden ser analizados desde un aspecto macroeconómico, a través del flujo de ingresos procedentes de estas actividades y la generación de empleos. Ambas perspectivas por un lado, buscan cuantificar la importancia económica en términos de ingresos y generación de empleos de las actividades artísticas y culturales y, por otro lado, aplicar herramientas de análisis económico a éstas, incluidas las políticas culturales (recursos gubernamentales).

El sector económico de la cultura, se conforma por un conjunto de organizaciones compuestas por distintas unidades de producción (empresas), productoras de bienes y servicios culturales, incluyendo las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o gubernamental, cuyo principal insumo productor es la creatividad, que permiten caracterizar a la cultura como un sector productivo, rentable y con potencialidades para contribuir al crecimiento económico de un país, donde su valoración económica toma en cuenta variables como el valor agregado del proceso productivo, la generación de empleos, el flujo comercial internacional y el apoyo directo o indirecto que recibe de otros sectores económicos. De esta manera, se busca una maximización en el valor productivo, tomando como insumos básicos la creatividad y el patrimonio cultural, haciendo tangible que la cultura genera derramas y beneficios económicos en otros sectores económicos, incluido el turismo.

Dado el impacto económico que tienen las actividades productivas del sector cultural en México, es el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática INEGI, quien ha integrado las diversas actividades económicas y servicios relacionados con la cultura, para reconocer la contribución de estas en el desarrollo económico del país; mediante la integración de una cuenta satélite

que contempla el conjunto de actividades del sector cultural en términos de valor agregado, empleo, salarios, cadenas productivas y efectos que contribuyan al diseño de políticas públicas.

Las cuentas satélites son definidas por el INEGI (2014) como una extensión del ya existente Sistema de Cuentas Nacionales (SCN), que integran aspectos económicos relacionados con las actividades ambientales, turísticas, no lucrativas, de salud, culturales, entre otras. Proporcionando consistencia en la información sectorizada y con coherencia respecto al uso de clasificadores de actividades de referencia económica internacional, respaldada por metodologías de análisis elaboradas por organismos internacionales como ONU, OCDE y FMI.

La Cuenta Satélite de Cultura (CSCM) permite identificar las contribuciones que las actividades culturales tienen en la economía, analizando las dinámicas de las diversas actividades que generan desde el sector cultural gastos y financiamiento, desde el consumo de bienes y servicios culturales en el incremento cualitativo del capital humano, incluyendo la posibilidad de la adquisición de capacidades y conocimientos que aumenta la capacidad productiva y contribuyen a la generación de flujos económicos y culturales futuros. Ya que la cultura también contribuye en el desarrollo individual de las personas y la formación de la identidad, además de considerarse una área que demanda y requiere recursos de financiamiento y apoyo, y que aporta también en la generación de ingresos y de empleo en la economía de un país.

A su vez, la CSCM permite definir integralmente las actividades económicas que conforman el sector cultural, considerando que definen

“un conjunto de productos y actividades humanas que permiten transformar las ideas y los aspectos creativos a través de un proceso de creación (Cr), producción (P), transmisión (T), consumo (C), preservación (Pr) y formación (F), materializados en bienes y servicios culturales, caracterizados por su contenido simbólico” (Arriaga Navarrete y González Pérez, 2016, pp. 226).

Desde la perspectiva humana de transformación de las ideas en bienes y servicios culturales, existe el concepto de industrias creativas, definidas como “aquellas que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen un potencial de creación de riqueza y de empleo por medio de la generación y explotación de la propiedad intelectual” (Ibidem.), que incluyen actividades como la publicidad, la arquitectura, los mercados del arte, la producción artesanal, el diseño industrial, la moda, el cine, la televisión, el diseño y desarrollo de software y los videojuegos, la música, las artes escénicas, la edición editorial, la radio, entre otras.

Además, en este rubro, se consideran las industrias culturales, caracterizadas por contar como materia prima a la creatividad, transmitiendo contenidos simbólicos, representando además una creación protegida por el derecho de autor (aunque sea a nivel potencial, porque para el caso de la producción artesanal, dado que los saberes, prácticas y expresiones forman parte de un cúmulo de saberes transmitidos de generación en generación por una población, actualmente se consideran creaciones colectivas, presentando dificultades para el registro de las creaciones artesanales); contando con el soporte tangible o electrónico, para ser producidos, conservados y difundidos, ya sea en serie o con circulación masiva.

Desde la perspectiva categórica y cuantitativa de la CSCM, las áreas que integran el sector cultural son: a) las artes plásticas y la fotografía (dibujo, pintura, escultura, grabados, fotografía, además de bienes y servicios auxiliares como los museos y las fototecas, b) artes escénicas y espectáculos (danza, teatro y espectáculos, incluyendo los deportivos), c) la música y conciertos (industria del disco, la fabricación de instrumentos musicales y la elaboración de bienes y servicios auxiliares como las fonotecas), d) libros, impresiones y elaboración de bienes auxiliares como publicaciones periódicas y otros productos editoriales, además del internet), f) producción artesanal y juguetería tradicional (alfarería, vidrio, madera, fibras vegetales, entre otros materiales), g) diseño y servicios creativos (diseño gráfico, textil, moda, joyería, diseño informático, de audio y sonido, arquitectónico y de servicios de publicidad), h)

patrimonio material e inmaterial (tradiciones, lugares históricos, gastronomía, lenguas y patrimonio natural como reservas naturales o jardines botánicos).

Desde la perspectiva de la CSCM, la cultura se reconoce como no cuantificable, debido a que se trata del conjunto de costumbres, tradiciones, creencias y valores, que en la práctica de sus diversas actividades generan flujos económicos que además vinculan otros agentes económicos, donde a partir instituciones como la UNESCO y el Convenio Andrés Bello, integra la propuesta del proceso económico, donde la creación de contenidos simbólicos se asocian a las formas culturales reproducibles, incorporando las herramientas especializadas, la infraestructura y los procesos utilizados en su fabricación; donde el consumo se refiere a la participación de usuarios y beneficiarios de las actividades que proporcionan esos bienes y servicios culturales finales.

En el proceso de reconocimiento del valor que las actividades, expresiones y manifestaciones artísticas y culturales aportan a la economía, se ubica que en la creación de contenidos simbólicos se asocia con las actividades de los creadores en todos los campos del arte y la expresión, tales como escritores, escultores, autores, diseñadores, arquitectos, periodistas, entre otros, así como los productos resultantes de estas actividades. Además la producción de contenidos simbólicos se asocian a las formas culturales reproducibles, así como las herramientas especializadas, la infraestructura y procesos utilizados en la producción, como instrumentos musicales por ejemplo. Se contempla también la transmisión de contenidos simbólicos a través del radio, la televisión, los espectáculos en vivo, material escrito, las artes gráficas, entre otros. Respecto al consumo, este se relaciona a la participación que tienen los usuarios o beneficiarios en las actividades que proporcionan los bienes o servicios culturales producidos, tales como la lectura, escuchar el radio, visitar espacios culturales o asistir a festividades.

En lo que refiere a la preservación del patrimonio cultural inmaterial, este se ejerce a través de los recintos museísticos, agrupaciones de danzas tradicionales y autóctonas, investigadores sociales como antropólogos y

arqueólogos, entre otros; que juegan un papel primordial en el resguardo, salvaguardia, estudio y conservaciones de tradiciones y prácticas rituales que forman parte de la historia común de los grupos humanos. En cuanto a la formación, esta se refiere a la educación o capacitación que permite la continuidad en el ciclo creativo de creadores, productores, restauradores y prestadores de servicios relacionados con la generación de bienes y servicios culturales.

La Cuenta Satélite de Cultura México, tiene el objetivo de generar un estudio detallado que integra los flujos económicos del sector, que registre la variedad de aspectos relacionados con la creación, la expresión, la interpretación, la conservación y la transmisión de las prácticas y productos culturales, desde el punto de vista de los actores/productores desde la producción, la demanda y la formación de capital. Beneficiando al sector desde el ordenamiento de la información económica que las actividades económicas genera, ya sea de forma contenida o dispersa en otros sectores económicos; apoya en la formulación y fortalecimiento de las políticas públicas dirigidas al desarrollo de las industrias culturales ya que ubica las relaciones existentes entre actividades directas o indirectas a través de las cadenas productivas. Además aporta información para identificar las fortalezas y potencialidades del sector, en beneficio de una oportuna asignación de recursos públicos y privados.

El aporte del sector artesanal registrado a través de la Cuenta Satélite de Cultura en México, publicada por el INEGI¹⁷, para el año 2023, el sector cultural aportó 820,963 millones de pesos al PIB nacional, representando el 2.7% del total de la economía de manera general, a pesar de que el informe más reciente no aporta datos específicos sobre la producción artesanal, para 2021 la producción, distribución, generación de empleos y comercialización de artesanías aportó un valor económico de 153,437 millones de pesos, equivaliendo un 0.6% del PIB nacional. Entre las actividades artesanales

¹⁷

https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2025/cultura/CSCM2024_RR.pdf

participantes en este porcentaje, se contemplan disciplinas como la elaboración de prendas y tejidos tradicionales (textiles), la producción de objetos de barro y cerámica (alfarería y cerámica), la creación de muebles y objetos decorativos (talla de madera), el diseño y fabricación de piezas con metales y piedras preciosas (orfebrería), la confección de canastos y objetos utilitarios (cestería y fibras vegetales) y la elaboración de fuegos artificiales (pirotecnia).

En cuanto a la producción textil artesanal, es una de las más importantes y representativas dentro del sector artesanal mexicano, incluye técnicas tradicionales como el tejido de fibras naturales y artificiales en telar de cintura, el tejido de fibras naturales y artificiales en telar de pedal, la elaboración de bordados en prendas manufacturadas ya sea con fibras naturales o materiales industriales y el teñido de lienzo y fibras bajo diversas técnicas con tinturas naturales; donde su relevancia cultural y económica es ampliamente reconocida a nivel nacional e internacional, proviniendo principalmente de entidades como Oaxaca, Chiapas, Yucatán, Estado de México y San Luis Potosí.

Los escenarios de comercialización de la producción artesanal son amplios, en específico de la producción textil artesanal, brindando un panorama complejo y contrastante, combinando elementos como las materias primas, los saberes técnicos de elaboración, el valor agregado que brinda los elementos iconográficos y simbología derivadas de una identidad cultural, combinado con dinámicas económicas en vías de transformación, provenientes de un contexto de precariedad económica, elementos a analizar a continuación.

En cuanto al escenario económico y la contribución cultural y económica, la producción textil es un portador de saberes comunitarios, cosmovisiones y herencias ancestrales, teniendo una alta demanda en sectores culturales, académicos y turísticos por su valor estético. También hay que tomar en cuenta las condiciones de producción, que mayoritariamente son elaboradas por mujeres indígenas en contextos rurales, bajo un esquema de trabajo frecuentemente no remunerado o produciendo bajos ingresos económicos, existiendo una amplia brecha entre el tiempo de trabajo invertido (cada pieza

textil puede tomar aproximadamente entre dos semanas y un año en su elaboración) y el precio de venta al consumidor final (tomando en consideración también el bajo costo de venta que generan una larga cadena de intermediarios).

Frente a un panorama precario, los productores artesanales se enfrentan a un acceso limitado a financiamiento, tecnología o la dificultad de escalar su producción y sus negocios en esquemas empresariales, por lo que la comercialización en la mayoría de los casos es informal o a través de largas cadenas de intermediarios. En cuanto a los escenarios de comercialización, se encuentran los canales tradicionales, donde los propios productores venden de manera directa desde sus comunidades y talleres a visitantes o turistas y la asistencia y participación en tianguis, ferias artesanales y turísticas y mercados locales (en este último caso, son los programas de FONART que ha apoyado al sector en la participación con sus mercancías), finalmente la intermediación por otros compradores que re venden la producción en espacios urbanos.

Recientemente, con el impulso que el desarrollo tecnológico, la conectividad y el acceso a las redes sociales en la vida cotidiana de las personas, el desarrollo de emprendimientos a través de canales de e-commerce y redes sociales como Instagram, Facebook o plataformas como Etsy, ha facilitado a algunos artesanos posicionar sus productos directamente con clientes nacionales y extranjeros. Derivado también de políticas públicas de desarrollo social, se ha favorecido la organización de las comunidades artesanales a través de cooperativas, con la vinculación de proyectos sociales, han impulsado la creación de tiendas formales en línea que además promueven la autoría y los esquemas de precios justos, que contemplan los valores agregados (culturales y simbólicos) de la producción artesanal, reducen las cadenas de intermediarios y fomentan la compra informada a los consumidores a través de esquemas de comercio justo.

La producción textil artesanal en México, también se encuentra presente en otros segmentos de mercado, principalmente en la industria turística nacional e

internacional, a través de la denominada “souvenirización” de la producción del objeto artesanal, donde es el consumidor externo quien genera un referente sobre el tipo de producción que se consume, a pesar de ser un sector de mercado que genera considerables ganancias económicas, se encuentra a expensas del criterio del consumidor, estandarizando formas, colores y motivos a sus presupuestos y gustos, lo cual genera una reducción considerable en los tiempos de elaboración y el costo de sus materiales para producir en serie, generando además una descontextualización cultural, ya que despoja al objeto del significado cultural (ya que se extrae solo un fragmento del contexto cultural y se le dota de exotividad para resaltar la relevancia del mismo para un consumidor externo), aunado a esto, se mercantiliza este contexto cultural desde una “folklorización” romántica de la cultura original de producción artesanal.

El fenómeno de la “souvenirización” ha generado consecuencias como la pérdida de autenticidad de los saberes culturales y tradicionales, una desigualdad en las ganancias (ya que permanecen y se fortalecen los esquemas de intermediarismo, beneficiando más a quien vende, que a quienes producen), se reduce el valor simbólico del trabajo artesanal a un fragmento exotizado de la experiencia de viaje de un individuo y contribuye a la reproducción desmesurada de estereotipos clasistas y racistas en torno al contexto indígena, rural y mestizo del país.

Pese a los inconvenientes expuestos, sin duda, la producción artesanal puede generar ingresos económicos para las comunidades, si se organizan en esquemas comunitarios, donde la producción artesanal cuente con políticas públicas para su mejora continua, que además cuenten con un enfoque de desarrollo social que fomenten el interés porque los oficios artesanales sean preservados y que nuevas generaciones mantengan el interés en continuar con su práctica, para que nuevas generaciones encuentre en el quehacer artesanal una opción de vida, esto abre oportunidades para la innovación y acompañado desde una perspectiva de colaboración, que fortalezca el proceso creativo de las

y los artesanos, sin embargo mantiene el debate en torno a la autoría en espacios de creación colectiva.

Actualmente, la producción artesanal mexicana, sus actores y colaboradores, presenta una diversidad de acciones que les han permitido mantenerse en resistencia para visibilizar la importancia que en distintos ámbitos el trabajo artesanal representa y al mismo tiempo han contribuido a la construcción de futuros posibles con ejercer los distintos oficios con mayor dignidad y rentabilidad para el futuro; tales como que las comunidades artesanales se organicen en un esquema empresarial o semi empresarial como las cooperativas, participando en la certificación y etiquetado de sus productos como autoría artesanal, involucrando sus productos en proyectos que fomenten el comercio justo y el consumo responsable, cuestionando las narrativas preconcebidas y formulando nuevas narrativas de revalorización cultural desde las propias comunidades artesanas, colaborando o conformando colectivos de diseño ético que promueven una perspectiva de trabajo anticolonial y con perspectiva de género.

Con respecto a las oportunidades y retos que enfrenta el sector artesanal en México, se continúa trabajando en la valoración del trabajo artesanal para evitar el plagio y la apropiación cultural por marcas nacionales y extranjeras, que han visto en la estética e iconografía artesanal mexicana un activo a reproducir en serie en sus propias creaciones textiles industrializadas, la reducción de la desigualdad en las cadenas de valor, para lograr que sean las y los artesanos quienes reciban porcentajes justos por sus creaciones, continuar con el fomento al relevo generacional.

A nivel de oportunidades, es favorable la tendencia actual del consumo consciente y sostenible, porque las creaciones artesanales encuentran el nicho de mercado indicado, que cada vez sean más las comunidades artesanales que certifiquen sus productos a través de perspectivas de comercio justo y denominaciones de origen, que las comunidades artesanales continúen creando

redes de apoyo y colaboración con otros sectores creativos y con enfoques diversos para garantizar la preservación del trabajo artesanal mexicano.

El mercado de la rebocería en Santa María del Río.

De acuerdo a la narrativa local, Santa María del Río es considerada la Cuna del Rebozo, algunos le agregan el gentilicio, ya sea mexicano o potosino, misma narrativa que ha sido alimentada por los habitantes de la localidad como un signo de identidad y orgullo, tal vez continuando con la idea de la importancia de los oficios tradicionales y su transmisión de generación en generación, esta narrativa también se encuentra influenciada por las narrativas oficiales compartidas por las políticas públicas.

Santa María del Río presenta una mezcla tanto de narrativas locales, como por narrativas oficiales que le facilitan cierta solidez a la construcción identitaria de un pueblo dedicado a la rebocería, derivado también de una narrativa fundacional que habla de una presencia indígena en la fundación del pueblo, estos conformados por población otomí, tlaxcalteca y guachichil, donde los saberes de cada pueblo fueron puestos en práctica para darle sentido a la conformación de la población, esto, vinculado a la idea de asentamiento evangelizado y organizado económica y políticamente de acuerdo a los intereses y pretensiones del poder novohispano regente en ese momento fundacional.

Es el telar de cintura el protagonista de la narrativa rebocera local y el artífice de la creación del oficio rebocero. Sin embargo, pocos datos bibliográficos se cuenta al respecto que brinden pruebas fidedignas que respalden la narrativa local, sino simplemente se trata de un ejercicio de oralidad que a lo largo del tiempo ha construido elementos culturales que le van dando solidez al hecho de que Santa María del Río es un pueblo de oficio rebocero, como herencia del mestizaje cultural derivado de la época colonial. Y al tratarse de un oficio colonial, derivado de una organización eclesial, económica y política, el ejercicio

del tejido de rebozo se realizó desde su origen en talleres familiares, donde la técnica se fue replicando generacionalmente y los talleres reboceros proliferaron en la localidad a lo largo del tiempo, convirtiéndose en una actividad económica para las familias que se dedicaban al oficio.

Con la incorporación de la industria turística en México, las narrativas sobre la identidad ya existentes se fortalecieron, ante la expectativa de atraer visitantes a las localidades para generar una alternativa económica para las localidades y los elementos culturales presentes se dispusieron al visitante como un elemento de consumo. En el caso de Santa María del Río, la comercialización del rebozo, se realizó a través de los talleres artesanales familiares, teniendo un primer mercado en el consumo local, dado que era una prenda de recato muy popular entre las mujeres, llegando a comercializar a nivel regional las prendas.

Su elaboración al ser manual, tomaba tiempo contar con una producción significativa para ampliar su comercialización, incluso, una vez ya establecida la Escuela del Rebozo, a mediados de la década de los años cincuenta del siglo XX, se buscó eficientar su producción a través de la modificación de los instrumentos, herramientas y técnicas de elaboración, realizando pruebas con un telar similar al telar de pedal, con un motor eléctrico que permitía elaborar rebozos con cierto grado de automatización y de esta forma facilitar el trabajo manual que implica el tejido en telar de cintura y con esto reducir el tiempo de elaboración e incrementar la producción.

Sin embargo, esta iniciativa no produjo los resultados esperados, dado que la materia prima de elaboración de los rebozos en ese momento, era muy delicada y la velocidad y fuerza que el motor eléctrico generaban para eficientar el tejido, rompían constantemente el hilo y comprometía el lienzo completo de rebozo. Por lo cual se regresó a la técnica tradicional de tejido.

Conforme Santa María del Río fue adquiriendo reconocimiento como pueblo rebocero, y la visita de personas a la localidad incrementó, comenzaron a ser visibles los establecimientos que solamente comercializaban rebozos, para facilitar el acceso de los visitantes a adquirir esta prenda y además generar una

lógica de mercado que favorecía el intermediarismo, problema que hasta la fecha continúa presente en la localidad, dado que los artesanos productores ofrecían sus rebozos a los establecimientos locales, siendo reconocido por muchos, que la paga por sus lienzos era baja, dado que los comerciantes tenían que generar un margen de ganancia suficiente para poder ofrecerlo al público, o en su defecto, los artesanos dejaban las prendas en consignación, es decir, el comerciante las exhibía en sus escaparates y en caso de llegar a venderse, se le pagaba al artesano, sin embargo, esa negociación tomaba tiempo, por lo cual en muchas ocasiones, significaba para el productor una desventaja.

Al tiempo, el establecimiento de tiendas dedicadas a la comercialización de rebozos fue proliferando y comenzaron a incorporar entre su oferta otros productos considerados tradicionales, como el famoso postre llamado campechanas, que se produce de igual manera en Santa María del Río. Estos establecimientos a lo largo del tiempo comenzaron a cambiar su concepto ya que en la actualidad, las tiendas de rebozos, que en muchas ocasiones eran un local adecuado en la entrada del taller familiar, se convirtieron en lo que los propios comerciantes denominan “boutique”, el cual es un establecimiento comercial pequeño, cuyos productos se enfocan en la venta de artículos de moda y lujo, como prendas de vestir y joyería.

En el caso de Santa María del Río, las boutiques son una combinación entre tienda de artesanías y tienda de ropa y accesorios, dado que ofertan distintos productos artesanales de la localidad, como el postre denominado “campechanas”, cajas taraceadas¹⁸, sombreros tejidos en palma, piezas de barro, dulces tradicionales, distintas opciones de souvenirs con detalles alusivos a Santa María del Río, como tazas, imanes para el refrigerador, llaveros, playeras, entre otros; y también rebozos y sus diversas opciones de accesorios.

¹⁸ La taracea es una técnica artesanal que consiste en incrustar en superficies de madera, pequeñas piezas de diferentes maderas, en combinación con otros materiales como marfil, Carey o plata, sobre un diseño geométrico. Esta técnica se aplica a objetos como cajas de madera o mobiliario. En Santa María del Río, las cajas taraceadas suelen ser un artículo muy apreciado para quienes compran rebozos, pues es el estuche adecuado para guardar con cuidado un rebozo de seda o de artisela.

Las tiendas de artesanías y boutiques se encuentran en el primer cuadro del pueblo, en la plaza principal y en la antigua plaza Martín Bautista, actual plaza Bicentenario. En cuanto a la comercialización de rebozos, cuentan con variedad amplia de piezas, desde los rebozos locales elaborados por artesanos sanmarienses, hasta el tamaño estándar. Ofrecen también corbatines, elaborados en la misma técnica de telar de cintura, solicitados en la mayoría de los casos, para acompañar como moño los trajes de charro y escaramuzas. También ofrecen rebozos elaborados en otros centros reboceros, como los rebozos de Moroleón, Guanajuato, piezas semi industrializadas o piezas industrializadas, que si bien emulan en cuanto a forma a un rebozo realizado de manera artesanal, en cuestión de diseño dista mucho de los diseños presentes en la identidad estética del rebozo de Santa María, ya solamente conservan el concepto de prenda como un lienzo rectangular cuyos extremos poseen un trabajo cercano al macramé, realizado a partir de nudos que indican un similar a la técnica artesanal del empuntado de Santa María del Río.

En cuanto a la oferta de rebozos semi industrializados, el lienzo es elaborado a máquina en algún taller en otra parte de la República Mexicana y el empuntado es elaborado a mano por talleres familiares en localidades de Santa María del Río, llevados por los mismos comerciantes para que les sea realizado a mano el empuntado; lo que convierte a las piezas elaboradas a máquina y a mano, en una prenda semi industrializada. El objetivo de estas prendas a nivel de comercialización, tal como lo mencionan los comerciantes de las boutiques, es proporcionar una alternativa a los clientes, más sencilla en su elaboración y al ser menos laborioso el trabajo a mano impuesto en la prenda, se puede poner a la venta a un precio más accesible para compradores que no están del todo dispuestos a pagar por un trabajo íntegramente artesanal.

Respecto a costos, un rebozo realizado totalmente a mano, cubriendo los seis pasos de su elaboración tradicional, oscila entre los \$4,000 pesos mexicanos para diseños tradicionales sencillos, otros de entre \$5,000 y \$8,000 diseños tradicionales más elaborados, hasta \$15,000 pesos mexicanos y más por rebozos con diseños de innovación. Sumando que existen artesanos que

realizan diseños de rescate de prendas de rebozo antiguas que reproducen en cuanto a técnicas y tinturas. Además, también existen propuestas de tinturas naturales, lo cual eleva significativamente los costos de las prendas de rebozo.

Por lo cual, actualmente, el rebozo, al menos en Santa María del Río, es una prenda que se comercializa en ciertos nichos de mercado, que en primer lugar, valoren el trabajo artesanal aplicado en la prenda, además de los valores culturales que estas prendas poseen, que se hace atractivo a coleccionistas, personas interesadas en la moda hecha a mano y mujeres locales que buscan lucir una buena prenda de rebozo para usarla en las celebraciones tradicionales del pueblo.

Derivado de que el trabajo netamente artesanal, resulta costoso, éstas prendas no resultan ser tan accesibles para todo público, aunado a la cultura de la souvenirización, donde cada lugar que visita un turista, debe ser recordado como una experiencia única, donde la autenticidad del recuerdo es acorde a su bolsillo. Así, en las boutiques de Santa María del Río, se encuentran disponibles distintas opciones para poseer un pedacito único de la magia artesanal que posee este sitio. Ya sea en un buen rebozo artesanal, semi industrializado o pirata, son los consumidores quienes definen el tipo de prendas que se consumen en las tiendas de artesanías y boutiques locales.

También existen opciones customizadas, que imprimen en otro tipo de prendas la estética del rebozo tradicional sanmariense, como bolsas, monederos, chalinas, mañanitas, calzado forrado, accesorios para el cabello, entre otros; ampliando las posibilidades de consumo para los turistas que visitan la localidad. Sin embargo, el consumo de un rebozo realizado de manera artesanal se divide en tres tipos de consumidores: locales, mujeres de Santa María del Río o de la capital que buscan poseer una prenda artesanal que referencie su identidad cultural para lucirla en festividades tradicionales o celebraciones privadas.

Por otro lado, turistas nacionales que gustan de adquirir textiles mexicanos y apoyan la producción textil nacional, en este caso, son consumidores más

informados en procesos de producción artesanal y deciden invertir una cantidad considerable en una prenda artesanal.

Finalmente coleccionistas, los cuales, informados de los procesos artesanales y el valor cultural que estos poseen, buscan prendas de rebozo únicas, que cuenten con un sello creativo del artesano que realiza el tejido, como es el caso de los rebozos de innovación que se realizan en la Escuela del Rebozo. Retomando el tema de los puntos de venta de rebozos sanmarienses, en este caso, las boutiques y tiendas de artesanías; cuentan con ventajas y desventajas en su oferta. Por un lado, la narrativa que rodea el trabajo artesanal sanmarinense como “cuna del rebozo”, atrae a los consumidores a adquirir artículos derivados del lienzo tejido, con una oferta más adecuada a su bolsillo y la lógica del consumo de souvenirs, lo cual genera dinamismo en la demanda y consumo de estos productos, sin embargo, muchos de estos productos es muy probable que pocos sean realizados a mano, derivado de que por el tipo de técnica de tejido, intervenir los lienzos para convertirlos en accesorios, resulta complicado, ya que es fácil que la urdimbre se deshile, en este sentido, los productos ofertados en las boutiques suelen ser comúnmente customizados con lienzos de rebozos semi industrializados que no son elaborados en Santa María del Río, y al ser ofrecidos como artículos locales, incurriendo en la piratería, siendo esta postura una ventaja para comerciantes de artesanías y rebozos, pero una desventaja en cuanto a posibilidades de venta para los artesanos que trabajan el tejido manual.

Además, al predominar la comercialización de rebozos semi industrializados, que se ofertan como rebozos hechos a mano, es posible que la desinformación orille a los consumidores a comprar en primer lugar, piezas de rebozo o artículos derivados de estos, a precios más accesibles o en su defecto, piezas piratas con costos elevados, acorde a los costos de adecuados para piezas de rebozo realizadas a mano. Lo cual, genera a largo plazo desconfianza en los consumidores, ya que si contrastan la información disponible sobre el trabajo artesanal, descubriendo que fueron víctimas de una estafa, las posibilidades de la producción textil sanmarinense puede disminuir, dado que la competencia con

los productos semi industrializados resulta dispareja, en favor de los comerciantes únicamente.

Este hecho ha estado presente en la localidad desde hace varios años, y las comunidades de artesanos han resistido a esta modalidad de comercialización. Y cuando se trata de rebozos realizados a mano, el pago por su trabajo resulta cada vez más bajo. Hasta 2021, el pago que recibía un artesano en tiendas de artesanías o boutiques por un lienzo de rebozo era de \$600 pesos mexicanos, muchos de estos artesanos que deciden ofrecer su producción en tiendas de artesanías o boutiques, los ofrecen sin el trabajo del empuntado, que regularmente, se les pagaba aproximadamente en \$200 pesos mexicanos por ambos extremos del lienzo. Considerando que al público, estos establecimientos suelen ofrecer los rebozos entre \$5,000, \$8,000, \$10,000 pesos mexicanos, por un diseño tradicional y si se trata de rebozos de innovación o de rescate, el costo suele incrementarse hasta casi los \$20,000 pesos mexicanos; generando una mayor ganancia para los comerciantes.

Los comerciantes, no son los únicos que realizan una actividad económica en torno a la producción rebocera local, con una clara desventaja para las comunidades de artesanos. Son también las instituciones, quienes en ocasiones, y derivado de la ignorancia de sus titulares, incurren en actividades de comercialización y promoción que ponen en desventaja a las y los artesanos. Tal es el caso, del Museo Casa del Rebozo, organismo descentralizado de la Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, que en el año 2021 fueron señalados por la prensa y por comunidades de artesanos sanmarienses de fomentar el uso y comercialización de rebozos pirata en sus instalaciones, al convocar en una venta en fechas decembrinas, a distintas boutiques locales que ofrecían rebozos pirata o accesorios realizados con rebozos semi industrializados.

Dichos señalamientos abrieron nuevamente la discusión en torno al cuidado y preservación de las técnicas artesanales y el fomento a un consumo responsable y acorde al beneficio de las comunidades de artesanos de Santa

María del Río. Este hecho escaló hasta instancias federales, donde la Secretaría de Cultura Federal, hizo un llamado de atención a las instituciones estatales de fomento, fortalecimiento y promoción de la producción artesanal potosina, a realizar acciones congruentes con respecto a sus vocaciones.

Capítulo 6. La Escuela del Rebozo en el contexto contemporáneo: tensiones, actores y reflexiones críticas

La presente investigación surgió como resultado del acercamiento a una comunidad artesanal específica cuya identidad colectiva se ha construido históricamente alrededor de un oficio: la producción de rebozos en Santa María del Río, San Luis Potosí. Reconocido a nivel nacional como la “Cuna del Rebozo”, este municipio ha consolidado una narrativa identitaria profundamente vinculada con la tradición textil rebocera. Sin embargo, uno de los principales objetivos de esta investigación consistió en cuestionar críticamente dicha construcción identitaria, particularmente en relación con los discursos institucionales del nacionalismo cultural y el patrimonio.

El interés inicial de esta tesis partió de una inquietud central: analizar si las y los artesanos vinculados a la Escuela del Rebozo eran capaces de construir narrativas identitarias propias más allá de las categorías oficiales que históricamente han definido al artesanado mexicano como depositario de tradición, autenticidad y representación nacional. En otras palabras, se buscaba identificar si existía un proceso reflexivo interno capaz de replantear críticamente las nociones institucionalizadas de identidad artesanal. No obstante, conforme avanzó el proceso de investigación entre 2020 y 2025, fue evidente que muchas de las ideas aparentemente estables dentro del imaginario colectivo sanmariense comenzaban a mostrar profundas tensiones.

La Escuela del Rebozo, más que un espacio exclusivamente formativo, se reveló como un territorio de disputa simbólica, política y económica alrededor de la tradición rebocera. Las narrativas expresadas por las y los artesanos durante el trabajo de campo reflejaban preocupaciones profundamente materiales y afectivas: continuar elaborando rebozos porque era el oficio heredado por madres, padres y abuelos; sostener económicamente a sus familias; evitar la migración hacia la ciudad; conservar una identidad diferenciada frente a otros contextos laborales; o mantener viva una tradición que da sentido de pertenencia a la comunidad.

Expresiones como *“para que la tradición no se muera”* o *“para seguir haciendo rebozos porque eso es lo que nos enseñaron a hacer para vivir”* muestran cómo el oficio rebocero funciona simultáneamente como actividad económica, herencia familiar y construcción identitaria. Sin embargo, esta investigación también permitió identificar que gran parte de estas narrativas han sido alimentadas históricamente por políticas culturales, discursos académicos y estrategias institucionales que han contribuido a romantizar la producción artesanal mexicana.

Nacionalismo, patrimonio y construcción de identidad artesanal

El análisis histórico realizado permitió identificar dos grandes procesos que se entrelazan en la configuración contemporánea de las narrativas sobre artesanía en México: la construcción del nacionalismo cultural y el desarrollo de las políticas patrimoniales. Tras la Revolución Mexicana, el Estado impulsó la construcción de una identidad nacional común mediante la apropiación de elementos indígenas, campesinos y populares como símbolos de “lo mexicano”. Dentro de esta lógica, objetos como el sarape, el sombrero de charro o el rebozo fueron elevados a emblemas nacionales, integrando al artesanado al relato oficial de la nación (Anderson, 1983; Florescano, 1994).

Este proceso permitió visibilizar prácticas y oficios anteriormente marginados, además de generar mecanismos institucionales de apoyo como concursos, ferias y programas de promoción artesanal. Sin embargo, también produjo una estetización de las culturas populares, convirtiendo a las y los artesanos en representaciones simbólicas de la mexicanidad más que en sujetos políticos y económicos con derechos laborales plenamente reconocidos.

Como señaló García Canclini (1990), las culturas populares fueron incorporadas al proyecto nacional bajo formas controladas y folclorizadas que neutralizaron gran parte de sus tensiones sociales y económicas. En consecuencia, mientras el artesanado era exaltado como orgullo nacional, persistían condiciones estructurales de precariedad económica y desigualdad. La consolidación de las políticas patrimoniales durante la segunda mitad del siglo XX reforzó estas

dinámicas. La influencia de organismos internacionales como la UNESCO permitió ampliar las nociones de patrimonio cultural hacia dimensiones materiales e inmateriales, incorporando saberes, prácticas y expresiones comunitarias dentro de las políticas de preservación cultural (Choay, 2001; UNESCO, 2003).

No obstante, aunque estas transformaciones ampliaron el reconocimiento de las comunidades artesanales como portadoras de conocimiento cultural, también se fortalecieron procesos de institucionalización y regulación sobre aquello que podía considerarse auténtico, tradicional o patrimonial. Desde esta perspectiva, tanto el nacionalismo como el patrimonio pueden entenderse como aparatos ideológicos que producen formas específicas de identidad cultural. Siguiendo a Althusser (2008), estos dispositivos operan mediante instituciones, prácticas y discursos que naturalizan determinadas formas de comprender la tradición, la identidad y el pasado. En el caso mexicano, estas categorías han contribuido a consolidar la figura del artesano como guardián de saberes ancestrales y representante simbólico de la nación. Sin embargo, esta construcción también ha limitado las posibilidades de transformación, innovación y movilidad económica de muchas comunidades artesanales.

Patrimonio y trabajo: una aproximación desde las condiciones materiales de las comunidades artesanales

Uno de los hallazgos más importantes de esta investigación fue reconocer que, antes que símbolos culturales o guardianes patrimoniales, las comunidades artesanales son comunidades trabajadoras. Gran parte de las políticas culturales enfocadas en artesanía privilegian su dimensión estética, identitaria y patrimonial, dejando en segundo plano las condiciones materiales de quienes producen cultura.

Sin embargo, la permanencia de los oficios artesanales depende menos de una voluntad abstracta de “preservar tradiciones” y más de la necesidad concreta de garantizar condiciones dignas de vida. Diversos estudios sobre políticas culturales y desarrollo social en México muestran que la producción artesanal ha

estado históricamente vinculada a estrategias de supervivencia económica en contextos rurales e indígenas (Flores, 2014; Duarte, 2013). Desde esta perspectiva, la continuidad artesanal no puede analizarse únicamente desde la preservación simbólica del patrimonio, sino desde las condiciones laborales, económicas y sociales que permiten sostener dichos oficios.

En este sentido, la pregunta fundamental deja de ser únicamente cómo conservar artesanías y se transforma en otra mucho más compleja: ¿cómo garantizar vidas dignas para quienes producen cultura material? La idealización del trabajo artesanal ha generado una narrativa donde las y los artesanos aparecen como custodios obligatorios de la tradición. Bajo esta lógica, el valor de la producción artesanal se encuentra condicionado a su autenticidad y apego a formas consideradas tradicionales, limitando en ocasiones las posibilidades de innovación, transformación técnica o diversificación económica.

Tal como señala Smith (2006), el discurso autorizado del patrimonio privilegia determinadas formas de memoria y representación cultural mientras invisibiliza las relaciones laborales y económicas que sostienen dichas prácticas. Esto genera un doble vínculo contradictorio: mientras el patrimonio y el nacionalismo otorgan reconocimiento simbólico a las comunidades artesanales, también las sujetan a expectativas de autenticidad permanente que dificultan su transformación libre.

La Escuela del Rebozo como espacio de disputa

Retomando el caso de la Escuela del Rebozo de Santa María del Río, la intención inicial de esta investigación consistía en analizar si las y los artesanos vinculados a esta institución eran capaces de construir una narrativa identitaria propia derivada de un ejercicio reflexivo sobre las políticas culturales de desarrollo artesanal. Es decir, se buscaba comprender si existía la posibilidad de cuestionar críticamente la identidad artesanal más allá de las narrativas institucionales producidas desde el nacionalismo cultural y el patrimonio. Sin embargo, conforme avanzó la investigación, esta posibilidad fue diluyéndose paulatinamente debido a las condiciones estructurales, administrativas y

políticas que atravesaron el espacio. La Escuela del Rebozo, lejos de consolidarse únicamente como un centro de formación artesanal, terminó revelándose como un territorio de disputa institucional donde convergen intereses culturales, económicos y políticos.

Desde sus inicios, la Escuela del Rebozo buscó consolidarse como una institución especializada en la enseñanza de la técnica del tejido de rebozo con un sello identitario local. Este objetivo puede considerarse parcialmente logrado, ya que actualmente es posible distinguir un rebozo elaborado en Santa María del Río no necesariamente por su iconografía, que comparte elementos con otras tradiciones reboceras como la de Tenancingo, sino principalmente por sus materiales, acabados y técnicas de elaboración. Este proceso de consolidación identitaria estuvo estrechamente ligado a la intervención de instituciones estatales y federales como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) y la Secretaría de Desarrollo Económico del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, confirmando cómo las artesanías mexicanas han sido históricamente incorporadas a proyectos institucionales de desarrollo económico e identidad nacional (Flores, 2014; García Canclini, 1990).

La creación de un complejo museístico que integraba talleres productivos, espacios de exhibición y una escuela de formación para nuevos sembreros de reboceros parecía representar un hito dentro de la historia artesanal local. Durante la administración encabezada por Juan Manuel Carreras López, la Casa del Rebozo recibió recursos económicos, visibilidad institucional y respaldo político, consolidándose como uno de los proyectos culturales emblemáticos del periodo.

No obstante, como ocurre frecuentemente en los procesos de transición administrativa en México, el cambio de gobierno implicó también una reconfiguración de intereses políticos, estructuras de poder y modelos de gestión cultural. Con la llegada de la administración encabezada por Ricardo Gallardo Cardona, la Casa del Rebozo pasó a manos de perfiles vinculados a estructuras político-clientelares provenientes de Soledad de Graciano Sánchez. La

designación de Araceli Navarro como directora general evidenció prácticas de nepotismo y patrimonialización política de las instituciones culturales, fenómeno recurrente dentro de la administración pública mexicana. La propia estructura administrativa del inmueble reflejaba una fragmentación institucional significativa.

Mientras la Secretaría de Cultura administraba el recinto museístico, la Secretaría de Desarrollo Económico operaba la tienda de artesanías y parte de los espacios vinculados a la comercialización artesanal. Esta dualidad institucional evidencia una tensión histórica en las políticas culturales mexicanas: la oscilación permanente entre comprender la artesanía como patrimonio cultural o como recurso económico y turístico (Mariscal Orozco, 2015).

Desde la perspectiva crítica del patrimonio, esta situación permite observar cómo las instituciones culturales funcionan como aparatos ideológicos que producen determinadas narrativas sobre identidad y tradición (Althusser, 2008). La Casa del Rebozo no sólo administraba un espacio museístico, sino que intervenía directamente en la construcción simbólica del “rebozo sanmariense” como representación cultural legitimada por el Estado.

En este sentido, el patrimonio artesanal opera como un discurso autorizado que selecciona, regula y válida ciertas prácticas culturales mientras invisibiliza otras (Smith, 2006). Las tensiones internas surgidas durante los primeros años de la nueva administración afectaron directamente la estabilidad del proyecto. La figura del maestro artesano Arturo Estrada funcionó como un contrapeso frente a los intentos de desarticulación entre talleres, escuela y museo. Sin embargo, estas disputas también evidenciaron cómo los proyectos culturales institucionalizados dependen frecuentemente de relaciones de poder y negociaciones políticas más que de políticas públicas culturales de largo alcance.

En paralelo, la gestión cultural estatal comenzó a evidenciar profundas carencias en términos de profesionalización y conocimiento del sector cultural. La designación de perfiles sin experiencia específica en gestión cultural reforzó la

percepción de que muchos espacios culturales estaban siendo utilizados como mecanismos de administración política y distribución de recursos públicos antes que como plataformas de fortalecimiento comunitario o desarrollo patrimonial. Particularmente en el caso del sector rebocero sanmariense, resultaba evidente que las aspiraciones de control institucional sobre la Casa del Rebozo parecían responder más a intereses de capital político y económico que a una verdadera formulación de políticas públicas dirigidas al bienestar de las comunidades artesanales.

Esto resulta especialmente significativo considerando que el proyecto original contemplaba una visión amplia del patrimonio cultural inmaterial potosino, integrando no solo reboceros, sino también alfareros, textileros, talabarteros, tejedores de fibras y otras prácticas artesanales presentes en el estado. Dicha visión se encontraba alineada con las discusiones internacionales sobre patrimonio cultural inmaterial impulsadas por la UNESCO, donde el énfasis se coloca en la salvaguardia de saberes, prácticas y comunidades vivas más que únicamente en objetos materiales (UNESCO, 2003).

No obstante, en la práctica, la gestión institucional tendió progresivamente a reducir el proyecto a dinámicas superficiales de promoción turística y representación estética del rebozo sanmariense. La línea de promoción impulsada por la nueva administración retomó estrategias de difusión consideradas exitosas durante los primeros años del siglo XXI, particularmente aquellas centradas en el modelaje de rebozo como estrategia de visibilización de sus posibilidades de uso contemporáneo. Estas pasarelas buscaban desvincular al rebozo de una lectura exclusivamente tradicional, incorporándose al ámbito de la moda y el diseño contemporáneo.

Sin embargo, dichas estrategias terminaron reduciendo la complejidad social, económica y cultural de la producción rebocera a ejercicios de representación estética y consumo visual. Esta dinámica continúa vigente a través de agrupaciones como “Moda y Tradición”, encabezada por Graciela Duarte, hija del maestro rebocero Cecilio Duarte, cuya experiencia como Maestro Artesano

Rebocero, contribuyó históricamente a la institucionalización de la Escuela del Rebozo como espacio formativo.

Aunque estas estrategias permitieron cierta visibilidad mediática del rebozo sanmariense, también evidenciaron una tensión fundamental entre patrimonio cultural y espectacularización de la tradición, que como advierte García Canclini (1990), muchas políticas culturales contemporáneas convierten las expresiones populares en mercancías simbólicas destinadas al consumo turístico y estético, desplazando las condiciones materiales de producción y las necesidades reales de las comunidades artesanales.

Particularmente reveladora fue la frase pronunciada por la directora Araceli Navarro: *“esto es un museo del rebozo, no de los artesanos”*, esta afirmación sintetiza una concepción patrimonial centrada en el objeto antes que en las comunidades productoras, reproduciendo justamente aquello que Smith (2006) denomina “discurso autorizado del patrimonio”. Bajo esta lógica, la programación cultural de la Casa del Rebozo comenzó a concentrarse casi exclusivamente en pasarelas y ejercicios de promoción visual, dejando de lado el contexto económico, comunitario y laboral que atraviesa actualmente la producción rebocera de Santa María del Río.

En este contexto, la profesora Navarro buscó establecer alianzas políticas con Andrés Sánchez, entonces Director de Desarrollo Económico en 2021, con la intención de asumir el control total de la tienda de artesanías y eventualmente del complejo institucional completo. Aprovechando tensiones previamente existentes entre algunos artesanos y Arturo Estrada, se promovió una separación entre los espacios productivos, formativos y museísticos que anteriormente habían buscado funcionar de manera articulada bajo la administración del anterior director Mtro. Vladimir Zamarripa.

La gestión anterior había intentado construir un modelo integral donde talleres, escuela y museo funcionaran en sinergia, comprendiendo el museo como punto final de contacto con el público y posibles consumidores, además de ser un espacio de diálogo en torno al contexto artesanal contemporáneo, conversando

con otras posibilidades de desarrollo para las comunidades artesanales, bajo una lógica cercana al comercio justo y a la dignificación del trabajo artesanal. Este enfoque buscaba articular producción, formación y difusión cultural desde una perspectiva amplia del “universo artesanal potosino”, considerando no únicamente el valor patrimonial del rebozo, sino también sus dimensiones económicas, comunitarias y laborales.

Sin embargo, la nueva alianza administrativa priorizó intereses políticos y personales antes que el fortalecimiento estructural del sector artesanal. Esto quedó evidenciado durante un bazar artesanal navideño organizado por la dirección del museo, donde se invitó a revendedores de artesanías cuyos modelos de comercialización históricamente han precarizado el trabajo de las y los artesanos mediante esquemas de intermediación y bajos márgenes de ganancia para los productores directos. La justificación institucional fue que dichos comerciantes aportarían apoyo económico para sostener las actividades de modelaje y promoción vinculadas a la agrupación “Moda y Tradición”.

Este episodio detonó cuestionamientos públicos sobre el verdadero compromiso de la Casa del Rebozo con las comunidades artesanales locales. La controversia fue amplificada debido al contexto político que ya rodeaba a la recién nombrada Secretaría de Cultura estatal, Elizabeth Méndez, cuya designación había sido criticada por diversos sectores culturales locales debido a su falta de experiencia en gestión cultural. La prensa estatal publicó notas como “Casa del Rebozo da la espalda a artesanos de Santa María del Río”, cuestionando que la administración privilegiara a intermediarios y revendedores antes que a las y los artesanos locales.

El conflicto escaló rápidamente gracias al respaldo de gestoras culturales como Marta Turok y Ana Terán, quienes llevaron el cuestionamiento a instancias federales. La entonces Secretaría de Cultura Federal, Alejandra Frausto Guerrero, intervino señalando la contradicción entre las políticas federales de fortalecimiento artesanal y las prácticas observadas en la Casa del Rebozo. Más allá del conflicto político-administrativo, lo significativo de este episodio fue la

evidencia de una tensión estructural entre dos modelos de gestión cultural: por un lado, uno enfocado en la visibilidad estética y comercialización simbólica del patrimonio; y por otro, uno orientado hacia la dignificación laboral y fortalecimiento comunitario de las personas artesanas.

Esta tensión refleja precisamente lo que autores como Althusser (2008) y Florescano (1994) señalan respecto al papel de las instituciones culturales como aparatos ideológicos del Estado: espacios donde se producen y administran narrativas oficiales sobre identidad, tradición y patrimonio.

Las consecuencias de este conflicto fueron profundas. Las disputas internas derivaron en represalias administrativas tanto para Andrés Sánchez como para Arturo Estrada, dificultando severamente la operación de la Escuela del Rebozo. A pesar de diversos intentos institucionales por asumir el control total del inmueble y centralizar su administración, Araceli Navarro no logró consolidar completamente dicho objetivo. Sin embargo, años más tarde, en 2025, y en medio de conflictos administrativos vinculados a la Secretaría de Desarrollo Económico, Arturo Estrada fue removido de su cargo como director de la Escuela del Rebozo. Fuera de las filas institucionales, Arturo Estrada continúa actualmente trabajando en la formación y difusión del oficio rebocero desde un taller familiar, manteniendo además el reconocimiento internacional que ha consolidado como maestro artesano.

Con la llegada de una nueva dirección encabezada por Jesús González Martínez en 2026, el panorama institucional de la Escuela del Rebozo entró en una etapa de incertidumbre. Diversos actores locales perciben actualmente un desmantelamiento progresivo del proyecto formativo original, desconociéndose con claridad cuál será la línea de trabajo futura del espacio. En entrevista, Vladimir Zamarripa, ex director de la Casa del Rebozo, expresó su preocupación respecto al futuro de la institución y al papel que ésta desempeñará dentro de la identidad local rebocera. Particularmente, cuestiona la capacidad que tendrá el espacio para diseñar, gestionar y ejecutar políticas públicas culturales acordes con las necesidades contemporáneas del sector artesanal.

Su reflexión apunta a un problema central: si la Casa del Rebozo continuará siendo un semillero de artesanas y artesanos capaces de desarrollar condiciones dignas de producción y comercialización, o si terminará funcionando únicamente como un dispositivo de representación superficial de “lo mexicano”. Este cuestionamiento resulta fundamental para comprender las contradicciones actuales de las políticas culturales patrimoniales en México.

Como advierte Smith (2006), el patrimonio puede convertirse fácilmente en una herramienta de legitimación simbólica que privilegia la visibilidad cultural por encima de las condiciones materiales de las comunidades portadoras. En consecuencia, la discusión ya no gira únicamente en torno a preservar objetos o tradiciones, sino sobre cómo garantizar condiciones dignas de vida, continuidad cultural voluntaria y modelos de desarrollo justo para quienes producen cultura material.

En este sentido, el apoyo al artesanado sanmariense parece apuntar actualmente más hacia líneas de gestión, promoción y vinculación articuladas desde esferas federales, académicas y privadas que desde una política cultural estatal sólida y estructurada. Esto se debe, en gran medida, a que el trabajo artesanal rebocero ya no depende exclusivamente de las narrativas tradicionales del patrimonio o del nacionalismo cultural para sostenerse, sino que ha comenzado a dialogar con nuevos mercados, nuevas formas de circulación, nuevas estrategias creativas y una creciente conciencia respecto a las condiciones de vida que las comunidades artesanales requieren para subsistir dignamente.

Las y los artesanos contemporáneos no producen únicamente desde una lógica romántica de preservación tradicional, sino desde la comprensión de que el trabajo artesanal también es trabajo económico, inserto en dinámicas de mercado, diseño, movilidad social y construcción de futuro. Como señala García Canclini (1990), las culturas populares contemporáneas se encuentran atravesadas por procesos híbridos donde tradición, modernidad, mercado y consumo se entrecruzan constantemente. En este contexto, el futuro de la

Escuela del Rebozo permanece abierto e incierto, funcionando actualmente más como un punto y seguido que como un cierre definitivo.

La permanencia de este espacio dependerá, en gran medida, de la capacidad de futuros agentes culturales y responsables institucionales para comprender la complejidad social, económica y política que implica el desarrollo artesanal contemporáneo. No se trata únicamente de preservar técnicas o reproducir discursos patrimoniales, sino de diseñar políticas culturales conscientes de las necesidades reales de las comunidades productoras. Esto implica alejarse de modelos de gestión cultural centrados exclusivamente en dinámicas espectaculares o de consumo superficial de la identidad, para avanzar hacia políticas culturales integrales que sean capaces de reconocer las diversidades de las comunidades locales, sus contextos y las problemáticas presentes dentro de un amplio y complejo ecosistema cultural y artístico potosino.

Lo anterior se vuelve un punto clave, particularmente en un estado donde históricamente han persistido visiones conservadoras respecto al arte, la cultura y el patrimonio, el desafío contemporáneo consiste en construir modelos de gestión capaces de articular tradición y futuro sin miedo a la transformación. Esto supone reconocer que las prácticas artesanales no permanecen inmóviles y que las comunidades productoras tienen derecho no sólo a preservar sus saberes, sino también a transformarlos, re interpretarlos y vincularlos con nuevas posibilidades económicas y creativas (Smith, 2006).

En este sentido, el sector artesanal potosino, y particularmente el rebocero sanmariense, requiere alinearse con discusiones federales e internacionales sobre patrimonio cultural inmaterial, comercio justo, sostenibilidad y derechos culturales, más allá de las narrativas esencialistas que históricamente el nacionalismo cultural ha construido alrededor del artesanado mexicano (UNESCO, 2003; Florescano, 1994). Esto implica cuestionar críticamente las nociones tradicionales de patrimonio y reconocer que la continuidad cultural no puede sostenerse únicamente desde el sacrificio económico de quienes producen cultura material. Como se ha señalado a lo largo de esta investigación,

el problema central no radica exclusivamente en cómo conservar artesanías, sino en cómo garantizar condiciones dignas de vida para las personas artesanas, es decir: cómo generar mercados más justos, cómo disminuir los esquemas de intermediación abusiva, cómo ampliar las posibilidades creativas de producción y cómo permitir que las comunidades artesanales construyan nuevas narrativas identitarias sin culpa ni obligación moral de permanecer estáticas.

Desde esta perspectiva, ser descendiente de reboceros de Santa María del Río no tendría que implicar únicamente cargar con el peso simbólico de una tradición nacionalista o patrimonial, sino también la posibilidad de elegir libremente continuar, transformar o reinterpretar ese legado desde condiciones materiales dignas y sostenibles.

En consecuencia, la dignificación del trabajo artesanal no puede limitarse a ejercicios de visibilidad cultural o representación estética de “lo mexicano”. Como advierte Althusser (2008), las instituciones culturales funcionan también como aparatos ideológicos que producen formas específicas de entender identidad, tradición y nación. Por ello, resulta fundamental cuestionar críticamente qué tipo de políticas culturales se construyen, para quiénes son diseñadas y cuáles son las condiciones materiales que realmente producen.

La posibilidad de un futuro distinto para el artesanado potosino dependerá entonces de la construcción de políticas culturales capaces de comprender que las y los artesanos no producen “por amor al arte”, sino desde la necesidad legítima de acceder a un trabajo digno que les permita alimentarse, sostener a sus familias, ampliar sus posibilidades de vida y, al mismo tiempo, continuar creando desde la libertad, la creatividad y la certeza de que otras narrativas identitarias también son posibles.